PS [AB. - Reine]

SHL
WITHDRAWN

REVUE

DE

LITTÉRATURE COMPARÉE

Tous droits de traductions et de reproductions
réservés pour tous pays.
(Imprimé en France.)

REVUE

DE

LITTÉRATURE COMPARÉE

DIRIGÉE PAR

P. HAZARD
PROFESSEUR AU COLLÈGE DE FRANCE

J.-M. CARRÉ
PROFESSEUR A LA SORBONNE

La nature des choses est bien plus aisée à concevoir lorsqu'on les voit naître peu à peu en cette sorte, que lorsqu'on ne les considère que toutes faites.

DESCARTES.

Producers of great literature do not live in isolation, but catch light and heat from each other's thought.

WALTER PATER.

19e ANNÉE — 1939

SHL
WITHDRAWN

PARIS
ANCIENNE LIBRAIRIE FURNE
BOIVIN ET Cie, ÉDITEURS
3 ET 5, RUE PALATINE (VIe)

RÉFLEXIONS SUR L'EUROPE

Au moment où les Directeurs de la Revue de Littérature comparée *préparaient ce numéro spécial consacré aux « modernes et contemporains », J.-M. Carré reçut, en réponse à une de ses lettres, les réflexions suivantes de Georges Duhamel. Elles lui ont paru constituer, au début de cette nouvelle année, le meilleur prélude aux travaux de la* Revue, *et il est heureux de les publier, avec l'autorisation de son éminent correspondant, en tête de ce numéro.*

30 novembre 1938.

Mon cher ami, je voulais t'écrire une longue lettre et je ne le ferai pas, je n'en aurai pas le temps. Je vais bientôt partir pour l'Europe orientale. Je vais là-bas ramasser les lambeaux de nos vieux rêves et les ravauder fil à fil, au prix de maints efforts, en dépit de toutes les difficultés et de toutes les angoisses du temps.

Avant de répondre à ta dernière lettre, j'ai relu la préface composée voici dix ans pour ma *Géographie cordiale de l'Europe* et cette lecture m'a serré le cœur.

Tu le sais, je n'ai pas attendu la guerre pour découvrir l'Europe. Dès ma dix-neuvième année, j'ai commencé de voyager sac au dos, canne à la main, sur les routes du vieux monde. Les souvenirs de cette première exploration restent parmi les plus beaux de ma vie. Ce qui m'enivrait, pendant ces courses ferventes, c'était, plus encore que la délicieuse variété de l'Europe, c'était, dis-je, son unité. Tu le sais, j'ai donné toute ma jeunesse à la culture scientifique et l'étude des langues vivantes a tenu très peu de place dans mes travaux. Cette précieuse ignorance m'a, si j'ose dire,

servi dans les premiers pèlerinages de ma jeunesse. Au lieu de m'arrêter et de m'appesantir sur certaines dissemblances idiomatiques dont je ne diminue certes pas l'importance, je me sentais merveilleusement libre pour admirer, dans cette Europe, alors si vigoureuse et si heureuse, la communauté de civilisation. Chaque peuple a sa culture, c'est-à-dire une certaine façon qui lui est propre de former les esprits ; mais la civilisation occidentale m'apparaissait, en ce temps légendaire, comme l'œuvre de plusieurs peuples qui, malgré leurs différences ethniques ou linguistiques, se montraient capables de propager les mêmes valeurs morales, esthétiques ou logiques, capables surtout d'inventer des méthodes et de les appliquer simultanément, harmonieusement, par l'effet de ce qu'on pouvait appeler le consensus européen.

Quand la guerre a commencé, j'avais découvert, de cette façon, l'Angleterre, l'Allemagne, l'Italie, d'autres nations encore et je commençais d'édifier ce que l'on devait nommer plus tard « la patrie européenne ».

La guerre a transformé gravement nos idées sur la civilisation, sur son contenu, sur ses moyens et ses fins ; mais elle ne m'a point fait renoncer à mon ambition pour l'Europe. Comme je l'écrivais il y a dix ans, « je ne me suis résigné ni à méconnaître le monde, ni jamais à moins chérir ce peuple avec qui j'avais pacte conclu. Je n'ai renoncé jamais ni ma petite ni ma grande patrie. Ni mon bien, ni mon rêve. Je me suis durement contraint, pendant ces longues années, à ne point former de pensées dont je ne pusse rendre compte aux hommes d'un temps moins furieux. Et, consultant mon histoire, je me résumerai, disant : si certains hommes de mon âge ont pu mériter, chaque jour, au moins dans le secret de leur âme, le titre de citoyens du monde, c'est au prix d'un effort que Gœthe lui-même ne saurait imaginer ».

La paix, la malheureuse et inquiète paix de Versailles a donné, malgré tout, de belles chances à l'Europe. Je n'attache pas une grande importance à l'usage intempérant que les snobs et les politiques ont fait du mot « Européen » entre 1920 et 1925. Ce qui, pour moi, sans aucun doute, a dominé toute cette période, c'est que l'Europe devrait se déclarer ou périr. J'ai recommencé à voyager par le monde,

non plus en écolier rêveur, mais en observateur ardent et souvent désespéré. J'ai fait un sincère effort pour comprendre les peuples, aimer leur littérature, apprécier leurs créations artistiques, mesurer leurs besoins, seconder leurs aspirations. Il m'est arrivé plusieurs fois, revenant de l'Est, d'éprouver avec force, en passant par Berlin, le sentiment que je rentrais dans ma patrie occidentale. Il ne s'agit pas d'un enthousiasme littéraire. Je pense encore que l'Allemagne et la France tiennent, ensemble, une place éminente dans cette grande œuvre de civilisation que je ne me lasserai jamais d'étudier et de célébrer.

Et c'est bien pourquoi le tour pris depuis sept ou huit ans par la politique européenne donne aux gens de ma sorte beaucoup d'amertume et de tristesse. Mon cher ami, je suis tout le contraire d'un idéologue ; formé, de bonne heure, à la discipline du laboratoire, je considère les phénomènes de la vie avec l'exacte attention de l'expérimentateur. Si j'ai souhaité la construction d'une Europe cohérente et accordée, ce n'est pas sous l'effet d'une rêverie poétique, c'est bien plutôt dans une claire vue de biologiste. La civilisation européenne est un tout qui mérite de vivre. Oui, malgré ses erreurs et ses manques, cette civilisation doit poursuivre son œuvre, et elle ne pourra le faire que si les pays qui composent la vieille Europe renoncent à d'absurdes discords et s'entendent pour travailler.

Un idéal si simple et si naturel est gravement compromis à l'heure actuelle. Ne crois pas que, disant ces mots, je renonce à l'Europe de mon jeune temps. Je suis toujours certain que les nations européennes, peut-être sous l'influence d'un grand péril asiatique, finiront par collaborer. Mais nous sommes loin de compte. L'Europe vit présentement sous le régime de la violence et de la terreur. Les valeurs morales, qui sont à nos yeux l'essence même de la civilisation, sont presque réduites au silence et à l'impuissance. L'humanisme occidental, œuvre de bien des siècles, est un objet de risée pour ceux qui rêvent non pas d'une Europe unie, mais d'une Europe soumise, ce qui n'est pas, hélas la même chose.

N'importe ! Vive l'Europe : Tout ce que nous avons chéri peut s'évanouir demain ; nous le savons, nous ne pouvons pas

ne point y penser chaque jour. Et c'est justement pourquoi je trouve très tonique, très beau, que les hommes de ton état, que des savants, que des lettrés, mettent leur esprit et leur cœur à parler sereinement de l'Europe, comme si cette grande partie de notre civilisation avait désormais devant elle, non pas un avenir troublé par de confuses catastrophes, mais toute une éternité de paix, de travail et d'amour.

Donc, bon courage, mon ami ! Mes pensées toujours fidèles et toujours affectueuses.

Georges DUHAMEL

GABRIELE D'ANNUNZIO

Les survivants immédiats d'un grand homme, si modestes qu'ils soient, se trouvent être les premiers juges du tribunal qui doit décider de son immortalité. Ils ont à rendre leur verdict sur une œuvre qui est désormais détachée de son auteur, mais qui leur appartient encore. Gabriele d'Annunzio se survivra-t-il ?

Nous le croyons, pour notre compte, et d'après les raisons que voici.

*
* *

« Nous allons ensemble au Gambrinus ; d'Annunzio y prend avec gourmandise de petites glaces à la vanille qu'on sert dans des caissettes de carton. Il est auprès de moi et parle avec une bonne grâce charmante, sans, me semble-t-il, se préoccuper beaucoup de son personnage. Il est petit ; de loin, sa figure paraîtrait ordinaire ou déjà connue, tant, sur lui, rien n'est pour montrer au dehors littérature ni génie. Il porte une petite barbe en pointe d'un blond pâle, et parle d'une voix détaillée, un peu glacée, mais souple et presque câline. Son regard est un peu froid, il est un peu cruel peut-être ; mais peut-être est-ce l'apparence de sa délicate sensualité qui me le fait ainsi paraître. Il est coiffé d'un melon noir, tout simplement. »

Ainsi parle André Gide, à la date du 28 décembre 1895, dans ses *Feuillets de route*. Cet homme, dont la figure peut paraître ordinaire ou déjà connue ; qui n'offre aucun des traits extérieurs auxquels nos imaginations, obstinément romantiques, espèrent reconnaître le génie ; qui, dédaignant le vaste chapeau qui sert d'enseigne aux artistes, se contente d'un très bourgeois melon noir : quel est son caractère dis-

tinctif, quelle est son essence spécifique, quelle est sa force originale, capable de vaincre le temps ?

Il est assoiffé de vie ; il voudrait saisir et retenir le torrent des apparences, qui sont pour lui la suprême réalité. Il s'exhorte à les célébrer dans ses chants :

« *Chante l'immense joie de vivre, d'être fort, d'être jeune, de mordre aux fruits terrestres avec de fortes et blanches dents voraces,*

De porter tes mains audacieuses et cupides sur toutes les douces choses tangibles, de bander l'arc contre toutes les proies nouvelles que guette le désir,

Et d'écouter toutes les musiques, et de regarder avec des yeux de flamme la divine face du monde, comme l'amant regarde l'aimée,

Et d'adorer toutes les formes fugitives, tous les contours évanescents, toutes les images éphémères, toutes les grâces fragiles, toutes les apparences qu'offre l'heure brève... [1]. »

A chacun de ses sens, il demande de multiples fêtes ; il s'enivre tantôt de l'odeur des violettes qui le hante, et tantôt des âpres odeurs de la pinède et de la mer, ; de tous les sons, depuis la plainte du vent nocturne jusqu'aux plus subtiles musiques de Debussy ou de Ravel ; de la vue « des amandiers en robe nuptiale », aussi bien que de la pourpre du couchant ; il s'enivre des sensations du toucher, douceur des cheveux caressés, palpitation des corps. Citons-le encore, il en sera heureux au pays des ombres ; il dit : « La vie n'est pas une abstraction d'aspects et événements, mais une espèce de sensualité diffuse, une connaissance offerte à tous les sens, une substance bonne à sentir, à palper, à manger. Je sens toutes les choses près de mes sens, comme le pêcheur qui marche pieds nus sur le sable découvert, et qui se baisse à chaque pas pour reconnaître et recueillir ce qui se meut sous ses pieds [2]. »

De même, dans l'ordre de l'esprit, toute excitation lui était bonne, qui pût l'enrichir en l'exaltant. Les trésors divers de la littérature européenne, il les acceptait tous. Il

1. *Canto Novo*, 1882. Traduit par G. Hérelle, *Poésies de G. d'Annunzio*, 1912.
2. Gabriele d'Annunzio, *Dal « Notturno » al « Venturiero Senza Ventura ». Trenta due lettere inedite a Guido Treves. Nuova Antologia*, 16 mars 1938, p. 141.

était réaliste, et naturaliste, et symboliste. C'était la mode de l'esthétisme et il était esthète, aimant les tableaux rares, les statuettes raffinées, les somptueuses étoffes, les reflets de la lumière sur les verres irisés, la curiosité, et même le bric à brac. C'était la mode de Tolstoï, des romanciers russes ; et à leur école, il se donnait le goût de cette bonté maladive qui se penche sur la misère humaine, à la fois pour la plaindre et pour la savourer. C'était la mode de Nietzsche, et le voilà surhomme. Un vent de mysticisme passait sur la France et sur l'Italie : alors le surhomme revêtait la robe du franciscain.

Mais à travers ces expériences, on le reconnaissait toujours dans son caractère qui ne changeait pas ; ces attitudes n'étaient que la parure somptueuse d'un personnage unique : Gabriele d'Annunzio restait l'enfant de volupté. Orgueilleusement, avec une sorte de défi et de rage, il exaltait sa chair, qu'il rassasiait de plaisir. Il n'était pas simplement le païen qui, dans la simplicité de son être, suit la loi de la nature : au contraire, il trouvait un raffinement de jouissance dans la conscience du péché. Comme dans le *Triomphe de la Mort* : « Il vit, à l'aube sacrée des âges, dans un jardin délicieux, le premier homme solitaire et triste qui attirait la première compagne ; et il vit cette compagne devenir le fléau du monde, répandre partout la douleur et la mort. Mais la volupté, envisagée comme un péché, lui parut plus fière, plus troublante... » Il poursuivait l'amour jusque dans ses frénésies ; il voulait connaître l'amour défendu, l'amour criminel ; l'amour qui, entre deux êtres l'un à l'autre rivés, devient haine ; l'amour qui n'est pas seulement le feu, mais aussi la cendre ; l'amour qui est ravage, ruine, destruction, anéantissement. Et à la fin il s'écriait : « Je n'ignore plus aucune ivresse ; j'ai tout osé. »

Encore demeurait-il lucide. A ce point, rappelons-nous, en effet, la maxime du héros romanesque auquel il ressemble fraternellement, Andrea Sperelli : « Il faut conserver à tout prix sa liberté complète, jusque dans l'ivresse. *Habere, non haberi* : telle est la règle. » Persistent en lui, même dans ses abandons, une intelligence qui veille, une volonté qui poursuit son but : en même temps qu'il est l'homme charnel, éperdu de passion, il est l'Artiste. Par son don verbal, par la

richesse de ses images, par l'harmonie de sa poésie et de sa prose, par son travail de bon ouvrier, sa patience de ciseleur, par ses scrupules de styliste, ses repentirs, ses corrections, par ses anxiétés et ses exigences, il est celui qui poursuit, sans relâche, d'un tourment inapaisé, la perfection du beau. Ayant rejeté toutes les servitudes, celle de l'argent, celle de la société, celle de la morale, il subit pleinement celle de l'art. Bien plus ! pour lui, l'art et la vie ne se distinguent pas ; il est, vraiment, un « opéra fabuleux ». Le secret de ses contradictions, fastueux et simple, théâtral et vrai, artificiel et ingénu, est dans cette fusion constante des deux éléments qui, chez les autres, ne coïncident que par moments et tendent toujours à reprendre leur valeur opposée : il a fait sa seconde nature, aussi forte et plus forte que la première, d'un certain état d'exaltation esthétique devenu chez lui permanent. Un passage du *Feu* nous permet de le comprendre profondément : « *Il était parvenu à perpétuer dans son esprit, sans lacunes, l'état mystérieux qui engendre l'œuvre de beauté* ; *et à transformer ainsi d'un seul coup en types idéaux toutes les figures passagères de sa changeante existence.* »

Ni dans les lettres italiennes, dont il a, tout à la fois, suivi et bouleversé la tradition ; ni dans les lettres européennes, je ne vois un écrivain qui ait, au même degré que lui, vécu la beauté. Il est l'expression parfaitement réussie, et admirable, d'un type dont il existe une foule de brouillons, plus ou moins manqués ; l'achèvement d'une tendance éternelle, qu'il a su personnifier comme aucun autre ne l'avait fait avant lui, comme aucun autre sans doute ne le fera dans la suite. C'est à ce premier titre, semble-t-il, que son souvenir doit demeurer.

***

Or il se trouve que cet artiste suprême, que cet esthète de la vie, a été mémorable aussi dans l'action ; et qu'il appartient, non pas seulement à la littérature, mais à l'histoire.

Lorsque la guerre de 1914 commença, il avait cinquante et un ans : il était encore temps, pour un homme de sa trempe,

de commencer une autre vie. Il était en France alors ; et les premières images de la guerre, la mobilisation, le départ, les femmes priant dans les églises, l'arrivée des blessés, tous ces spectacles pathétiques, il les contempla non pas en curieux, non pas en témoin, non pas en observateur compatissant : mais comme un homme qui accueille la loi d'un nouveau destin. C'est encore lui qui l'a dit : « Dans cette chair misérable, lasse ou ignare, se formait une âme sublime. Et je sentais la mienne s'y dissoudre sans résistance [1]. »

Peut-être l'intervention italienne contre l'Autriche, puis contre l'Allemagne, se serait-elle produite sans lui : il est difficile de distinguer la part exacte des individus dans les événements dont ils semblent être à la fois les effets et les causes. Ce qui est sûr, c'est qu'il la hâta et qu'il la provoqua de toutes ses forces ; et puisque cette intervention est un des faits les plus considérables que l'histoire ait à enregistrer, il passera, en même temps qu'elle, au souvenir de la postérité. Où trouva-t-il les forces nécessaires pour jouer, comme il le joua, le rôle de tribun et de prophète ?

Quelle puissance, quelle force juvénile, quelle ardeur d'enthousiasme, se réveillèrent-elles chez cet homme que des observateurs superficiels auraient pu croire fatigué et usé ? Fils de cette race latine qui sait trouver au moment de chaque crise de miraculeuses ressources, une volonté indomptable se réveilla chez lui. Pendant le mois de mai 1915, à Gênes, il parla devant le peuple ; il célébra l'anniversaire du départ des Garibaldiens à la conquête de la Sicile; il s'adressa aux étudiants de l'Université, ensuite aux exilés de Dalmatie. Le 12, il parla au peuple de Rome qui l'acclama ; le 13 et le 14, au peuple de Rome en tumulte ; le 15, aux étudiants ; le 16, aux artistes ; le 17, du haut du Capitole, il évoqua la tradition romaine ; ce fut le 20 mai que la Chambre et le Sénat italiens donnèrent au gouvernement pleins pouvoirs pour l'intervention armée.

Après quoi il reprit du service ; et l'ex-lieutenant de cavalerie, Gabriele d'Annunzio, devint aviateur. Il conquit tous les grades, gardant l'appellation de celui qui lui fut le plus cher, « le commandant » ; il fut blessé dans un atterrissage ;

1. *Aveux de l'ingrat*, 1919.

il accomplit expédition sur expédition ; il obtint toutes les médailles, jusqu'à la citation dernière, celle du 5 février 1919 : « S. M. le Roi d'Italie a bien voulu conférer au Commandant d'Annunzio, commandant l'escadrille de Saint-Marc, la médaille d'or à la valeur militaire, avec la citation que voici : Volontaire et mutilé de guerre, pendant trois ans d'âpre lutte, a entièrement voué à l'idéal sacré de la patrie sa foi animatrice, son activitié infatigable, ses entreprises les plus audacieuses sur terre et sur mer et dans le ciel, sa haute intelligence, sa volonté tenace, l'harmonie de sa pensée et de son action, dans la pure dignité du devoir et du sacrifice. »

Ce n'est pas tout ; et à vrai dire, le plus important commence seulement ici. Il contribua à décider du sort de l'Italie d'après-guerre, du sort de l'Europe d'après-guerre, lorsque le 11 septembre 1919, il se jeta dans Fiume : traduisant ainsi l'aspiration d'un peuple qui tenait sa victoire non pour une fin, mais pour un commencement. « Cette fois encore, d'Annunzio l'emportera, — l'emportera sur la sagesse lente des chancelleries, sur la résignation des Parlements et des Gouvernements. Il n'y a pas d'épopée comparable à celle de Fiume ; elle défie les assauts de la force et de la risée, les coalitions de l'intérieur et de l'extérieur, elle constitue ce triomphe inédit de l'exaltation spirituelle. » Ainsi parlait Anatole de Monzie, le lendemain de la mort du héros ; et ses paroles expriment ce qui fut la vérité même.

Certes, il ne serait pas difficile de trouver, dans la complexité de ses dispositions antérieures, quelques-uns des éléments qui devaient se développer sous l'influence des événements de 1914 et des années suivantes. Dès sa jeunesse, dans son *Canto Novo*, il avait exhorté l'Italie à reprendre les glorieuses routes de la mer : « O mer, ô gloire, force de l'Italie, puisse enfin, née de tes libres flots, et trempée comme l'acier, ma jeunesse jeter dans le vent des éclairs. » L'appel des *terre irredente* n'avait jamais cessé de se faire entendre à son cœur.

De même, dans sa vie de soldat, l'homme ancien ne s'était pas entièrement aboli. Il a bien voulu nous recevoir, en 1916, dans les baraquements de son escadrille de Venise ; il avait conservé son goût du luxe et du raffinement, des décors somp-

tueux et des tables richement parées. Il nous a raconté que ses baraquements et ses hangars ayant été bombardés par une escadrille ennemie, il était surtout marri de ce qu'une de ses précieuses verreries anciennes avait été brisée par l'éclatement des bombes. Il en avait mis les débris dans un sac, et il était allé les jeter, du haut de son avion, sur la terre ennemie. Il ne serait pas difficile de raconter plusieurs anecdotes de ce genre. Sa guerre était, comme celle de tous les combattants, effroyablement dure ; mais il ne lui déplaisait pas de la parer, de lui donner du panache, de lui garder un air de chevalerie et même d'élégance. Il savait qu'il était une manière de drapeau sur lequel tous les yeux était fixés ; et volontiers, il déployait ses couleurs.

Cette préoccupation, conforme à son être profond, ne faisait qu'ajouter encore à son originalité éclatante. Certes, à mesure que le temps s'écoule, l'histoire, obligée de se resserrer et de résumer, décante les événements, considère les effets de masse et retient peu de noms. Cependant il semble difficile qu'elle oublie de reprendre à son sujet l'inscription de la plaquette d'or qui fut offerte par les étudiants de Gênes à leur animateur : *Fata Italis majora praecepit.*

***

Peut-être le troisième motif que nous invoquons en faveur de sa gloire immortelle, implique-t-il des données psychologiques sur lesquelles on a moins communément insisté jusqu'ici.

Nous reprenons volontiers, d'âge en âge, l'étude des caractères qui ont dépassé la commune mesure ; le portrait des grands hommes, nous le recommençons sans cesse, avec l'espoir d'y apporter des retouches ; le public ne reste jamais indifférent, lorsqu'on lui présente, pour la centième fois, un Dante, un Shakespeare, un Voltaire, un Gœthe : les auteurs et les éditeurs le savent bien.

Or la postérité insistera peut-être sur un trait qu'elle n'a pas coutume de négliger : ce grand homme a été condamné à subir la condition tragique des survivants.

Il avait souhaité de mourir en combattant, d'être frappé en plein vol. Il s'était vu, la tête abandonnée, le corps penché

sur la carlingue qui vibre ; sur lui s'étend l'ombre de l'aile de l'avion et l'hélice lui fait une auréole. Cette faveur ne lui a pas été donnée, comme on sait. « Apprends à considérer comme beau ce qui est nécessaire. » Il était nécessaire qu'il se soumît à la loi fatale du dépérissement, qui n'est pas la beauté ; et qu'il traînât son existence jusqu'à l'âge de soixante-quinze ans.

Cette condition humaine, Chateaubriand l'a décrite pour lui-même, dans les pages qui sont, selon mon goût, les plus belles de celles qu'il ait écrites, dans sa *Vie de Rancé*. Il a rappelé le combat de ses forces déclinantes et de ses désirs inassouvis ; sa solitude de vieillard, s'avançant sur une route semblable aux antiques voies romaines, toutes peuplées de tombeaux ; le renoncement fatal, contredit par les exigences de son inlassable cœur. Peut-être quelque génie de l'avenir, quelque romancier ou quelque dramaturge, fera-t-il de même pour Gabriele d'Annunzio. On dira comment il s'est retiré dans un des plus beaux paysages du monde, au milieu d'un domaine agencé selon son goût, portant un nom triomphal ; comment ces richesses bizarrement entassées — portiques et miroirs d'eau, bloc des montagnes conquises sur l'ennemi, proue d'un navire amené en terre ferme ; et quand on descendait dans l'intérieur de ce navire ancré sur une colline, on trouvait une réplique de la Vénus Victrix, la Vénus de Milo — n'étaient plus qu'un musée cahotique de souvenirs. On dira comment il conservait, par accès, sa gaieté, son humour, sa courtoisie cordiale ; et comment, le plus souvent il se repaissait de tristesse. On dira avec quelle cruauté il sentait encore l'aiguillon de cette sensualité qui avait exalté sa jeunesse, et qui devenait son châtiment. On dira comment il se jetait dans le travail, et on invoquera son propre témoignage : « Je n'ai jamais eu une telle tension mentale, pas même à mes époques les plus vigoureuses ; je me briserai » (24 juin 1924) ; et comment aussi ses défauts s'exagéraient, comment il ne s'apercevait pas de sa propre emphase, comment il abusait d'une rhétorique désormais désuète, comment ses dernières œuvres n'étaient plus accueillies que par la froideur croissante du public. A la fin, l'homme au vocabulaire immense, le magicien des mots, le virtuose dont chaque phrase était une musique, avait peine à trouver ses expres-

sions, et appelait en vain ses images familières. Un de ses amis, homme de grand esprit et de grande culture, revenant d'une visite au Vittoriale, me disait avec un sentiment de tristesse profonde pendant l'été de 1937 : « Je n'ai jamais vu de vieillard plus vieux que d'Annunzio. »

Il avait la gloire ; il s'appelait le Prince de Monteveroso ; on entreprenait une édition nationale de ses œuvres. Mais, de quelque prévenance qu'on l'entourât, et quelque attention qu'on eût pour le moindre de ses désirs, il était dépassé. Une nouvelle génération le débordait ; elle répétait le cri qu'il avait le premier lancé, mais elle suivait désormais un plus jeune chef, mieux adapté que lui aux nécessités de la politique et de l'action. Ce n'était plus lui, le héros de la guerre, le vainqueur de Fiume, qui conduisait les foules. Il restait « le commandant » ; il n'était pas le Duce. Ainsi le voulait sa condition tragique de survivant.

* * *

Il restera. Dans l'histoire. Dans cette galerie de portraits émouvants où nous cherchons, agrandis et exaspérés, nos contrastes, nos faiblesses et nos grandeurs. Il restera, dans les lettres italiennes ; et dans les lettres européennes, sur lesquelles il a longuement régné. Certes, une partie de son œuvre est destinée à périr, soit parce qu'il lui manque le caractère de bienfaisance que l'humanité doit préserver si elle ne veut pas s'anéantir elle-même, soit parce qu'elle ne possède pas la solidité inébranlable qui semble réservée aux seuls classiques, ainsi récompensés du long travail que leur a imposé leur souci de perfection. Déjà beaucoup de ses pages sont caduques — ainsi qu'il arrive, hélas ! à tous les écrivains qui, dans l'immensité de la production littéraire, ne peuvent espérer survivre que par quelques échantillons, choisis pour l'avenir. Mais d'autres pages demeureront, celles qui traduisent le mieux ce lyrisme de la jouissance et ce lyrisme de la beauté qui se sont confondus en lui. Il a représenté plus que la mode d'une génération : une des attitudes possibles devant la vie :

Egli sa ciò che deve perire
E il segreto travaglio onde nasce
La nova speranza e la nova
Beltà sulla doglia del mondo

(*Ode à Victor Hugo.*)

Et ceci dit, jetons la bouteille à la mer. Peut-être quelque érudit, lisant dans cent ans les pages de cette Revue, pour y retrouver quelques traits de l'image de notre temps, et y rencontrant cette prédiction, nous donnera-t-il raison ; ou peut-être sourira-t-il de la fatuité de notre jugement.

Paul HAZARD.

LA MÉMOIRE INVOLONTAIRE AVANT MARCEL PROUST

Ainsi dans la forêt où mon esprit s'exile
Un vieux Souvenir sonne à plein souffle du cor !

BAUDELAIRE, *Le Cygne.*

Que la mémoire involontaire, ce lien magique qui enchaîne le présent et le passé, constitue le fond de toute l'œuvre de Marcel Proust, personne n'en doute plus. Proust, que hantait une juste horreur de ne pas être compris, a lui-même insisté sur ce point non seulement au cours du *Temps retrouvé*, mais maintes fois aussi dans sa correspondance [1]. Tout en reconnaissant la dette qu'il avait contractée envers le bergsonisme dès qu'il s'agissait de la conception de la durée, il a toujours fait cette réserve que Bergson ne distingue pas entre la mémoire volontaire et la mémoire involontaire. Il a vraisemblablement ignoré lui-même que cette distinction, de première importance à ses yeux, se trouvait déjà établie dans la *Psychologie des sentiments* de Th. Ribot, qui est de 1896, dans *La Fonction de la Mémoire et le souvenir affectif* de Frédéric Paulhan, qui est de 1904, ainsi que chez Taine et dans plusieurs articles de la *Revue Philosophique* et du *Journal de Psychologie* [2].

1. Voir surtout l'interview du *Temps*, 12 novembre 1913, signé Élie-Joseph Bois ; *Correspondance générale*, III, 195 ; et Léon Pierre-Quint, *Marcel Proust, sa vie, son œuvre*, p. 147.

2. Taine écrit « La seule chose qui en moi se reproduise intacte et entière, c'est la nuance précise d'émotion, âpre, étrange, douce ou triste, qui jadis a suivi ou accompagné la sensation extérieure et corporelle ; je puis renouveler ainsi mes peines et mes plaisirs les plus compliqués et les plus délicats, avec une exactitude extrême, et à de très grandes distances ; à cet égard, le chuchotement incomplet et défaillant a presque le même effet que la voix... Mais dans beaucoup de cas, surtout

Toutefois, si Marcel Proust revendiquait son originalité en ce qui concerne la *théorie* de la mémoire inconsciente, il n'était pas fâché de revendiquer, vers la fin du *Temps retrouvé*, des devanciers de fait parmi les poètes et les conteurs.

En tout cas [écrit-il], qu'il fût théoriquement utile ou non que l'œuvre d'art fût constituée de cette façon, et en attendant que j'eusse examiné ce point comme j'allais le faire, je ne pouvais nier que vraiment, en ce qui me concernait, quand des impressions vraiment esthétiques m'étaient venues, ç'avait toujours été à la suite de sensations de ce genre. Il est vrai qu'elles avaient été assez rares dans ma vie, mais elles la dominaient, je pouvais retrouver dans le passé quelques-uns de ces sommets que j'avais eu le tort de perdre de vue (ce que je comptais ne plus faire désormais). Et déjà je pouvais dire que si c'était chez moi, par l'importance exclusive qu'il prenait, un trait qui m'était personnel, cependant j'étais rassuré en découvrant qu'il s'apparentait à des traits moins marqués, mais reconnaissables, discernables et au fond assez analogues chez certains écrivains. N'est-ce pas à mes sensations du genre de celle de la madeleine qu'est suspendue la plus belle partie des Mémoires d'Outre-Tombe : « Hier au soir je me promenais seul... je fus tiré de mes réflexions par le gazouillement d'une grive perchée sur la plus haute branche d'un bouleau. A l'instant, ce son magique fit reparaître à mes yeux le domaine paternel ; j'oubliai les catastrophes dont je venais d'être le témoin et, transporté subitement dans le passé, je revis ces campagnes où j'entendis si souvent siffler la grive ». Et une des deux ou trois plus belles phrases de ces Mémoires n'est-elle pas celle-ci : « Une odeur fine et suave d'héliotrope s'exhalait d'un petit carré de fèves en fleurs ; elle ne nous était point apportée par une brise de la patrie, mais par un vent sauvage de Terre-Neuve, sans relation avec la plante exilée, sans sympathie de réminiscence et de volupté. Dans ce parfum non respiré de la beauté, non épuré dans son s in, non répandu sur ses traces, dans ce parfum chargé d'aurore, de culture et de monde, il y avait toutes les mélancolies des

si la sensation a été saillante et importante, l'image, après une suppression plus ou moins longue, ressuscite d'elle-même. Cette renaissance spontanée est sa propriété fondamentale et peut s'effectuer à des distances très grandes. » (*De l'Intelligence*, t. I, livre II, ch. I.) Ailleurs, il donne la plus grande importance aux « résurrections involontaires qui sont les plus vives ». Pour les articles, voir par exemple Mauxion, « La Vraie Mémoire affective », *Revue Philosophique*, février 1901 ; Th. Ribot, « La Mémoire affective et l'expérimentation », *Journal de Psychologie Normale et Pathologique*, 1909, 6.

regrets, de l'absence et de la jeunesse. » Un des chefs-d'œuvre de la littérature française, *Sylvie*, de Gérard de Nerval, a, tout comme le livre des *Mémoires d'Outre-Tombe* relatif à Combourg, une sensation du même genre que le goût de la madeleine et « le gazouillement de la grive ». Chez Baudelaire enfin, ces réminiscences plus nombreuses encore sont évidemment moins fortuites et par conséquent à mon avis plus décisives. C'est le poète lui-même qui, avec plus de choix et de paresse, recherche volontairement, dans l'odeur d'une femme par exemple, de sa chevelure et de son sein, les analogies inspiratrices qui lui évoqueront « l'azur du ciel immense et rond » et « un port rempli de flammes et de mâts ». J'allais chercher à me rappeler les pièces de Baudelaire à la base desquelles se trouve ainsi une sensation transposée, pour achever de me replacer dans une filiation aussi noble, et me donner par là l'assurance que l'œuvre que je n'aurais plus aucune hésitation à entreprendre méritait l'effort que j'allais lui consacrer, quand étant arrivé au bas de l'escalier qui descendait de la bibliothèque, je me trouvai tout à coup dans le grand salon et au milieu d'une fête qui allait me sembler bien différente de celles auxquelles j'avais assisté autrefois et allait revêtir pour moi un aspect particulier et prendre un sens nouveau [1].

Marcel Proust a bien vu. La lignée qu'il établit lui-même est aussi juste que noble, car il ne peut y avoir aucun doute sur l'existence d'une parenté spirituelle entre lui-même et les trois devanciers qu'il s'est montré fier de nous indiquer. Le lien qui le rattache à Chateaubriand n'est pas le moins fort, comme l'a si bien démontré M. Jean-Albert Bédé dans son étude d'une perspicacité remarquable parue dans les *Modern Languagc Notes* du mois de juin 1934 (XLIX, 353-360). Puisque malheureusement les rapprochements Proust-Gérard de Nerval et Proust-Baudelaire n'ont pas encore été étudiés de la même façon, examinons brièvement, avant d'aborder les devanciers dont Marcel Proust ne s'est pas réclamé, les « traits analogues » que l'on peut discerner chez ces deux écrivains.

***

Pour ce qui est de *Sylvie*, la délicieuse petite histoire,

1. *Temps retrouvé*, II, 81-83. Cf. l'article de Proust, « A propos du « style » de Flaubert » (*Chroniques*, 1927, p. 210-211), dans lequel il indique la grive de Chateaubriand et *Sylvie* comme exemples de transitions brusques dans le temps, sans pourtant citer Baudelaire.

en effet, repose sur une de ces expériences où la mémoire affective agit sans qu'intervienne la volonté. A la fin du premier chapitre le narrateur (car il y a aussi, chez Gérard de Nerval, un narrateur), ayant passé la soirée, selon son habitude, à adorer du fond d'un théâtre une artiste dont il n'a jamais fait la connaissance, se rend à son cercle. Là on lui indique par hasard l'heureux jeune homme qui est l'amant de cette actrice ; en sortant il passe par la salle de lecture et machinalement regarde un journal pour y voir le cours de la Bourse.

Mon regard parcourait vaguement le journal que je tenais encore, et j'y lus ces deux lignes : « *Fête du bouquet provincial.* Demain les archers de Senlis doivent rendre le bouquet à ceux de Loisy ». Ces mots, fort simples, réveillèrent en moi toute une nouvelle série d'impressions : c'était un souvenir de la province depuis longtemps oubliée, un écho lointain des fêtes naïves de la jeunesse. Le cor et le tambour résonnaient au loin dans les hameaux et dans les bois ; les jeunes filles tressaient des guirlandes et assortissaient, en chantant, des bouquets ornés de rubans. Un lourd chariot, traîné par des bœufs, recevait ces présents sur son passage, et nous, enfants de ces contrées, nous formions le cortège avec nos arcs et nos flèches, nous décorant du titre de chevaliers, — sans savoir alors que nous ne faisions que répéter d'âge en âge une fête druidique, survivant aux monarchies et aux religions nouvelles.

Je regagnai mon lit et je ne pus y trouver le repos. Plongé dans une demi-somnolence, toute ma jeunesse repassait en mes souvenirs. Cet état, où l'esprit résiste encore aux bizarres combinaisons du songe, permet souvent de voir se presser en quelques minutes les tableaux les plus saillants d'une longue période de la vie...

Tout m'était expliqué par ce souvenir à demi rêvé. Cet amour vague et sans espoir, conçu pour une femme de théâtre, qui, tous les soirs me prenait à l'heure du spectacle, pour ne me quitter qu'à l'heure du sommeil, avait son germe dans le souvenir d'Adrienne, fleur de la nuit éclose à la pâle clarté de la lune, fantôme rose et blond glissant sur l'herbe verte à demi baignée de blanches vapeurs. La ressemblance d'une figure oubliée depuis des années se dessinait désormais avec une netteté singulière ; c'était un crayon estompé par le temps qui se faisait peinture, comme ces vieux croquis de maîtres admirés dans un musée, dont on retrouve ailleurs l'original éblouissant [1].

1. Gérard de Nerval, *Sylvie, souvenirs du Valois*, c. I-III.

L'oubli du premier amour, qui avait été total, du moins pour la conscience du narrateur, avait su pourtant dicter son amour pour la banale artiste de théâtre. « C'est grâce à cet oubli seul », dit ailleurs Marcel Proust sans songer à *Sylvie*, « que nous pouvons de temps à autre retrouver l'être que nous fûmes, nous placer vis-à-vis des choses comme cet être l'était, souffrir à nouveau, parce que nous ne sommes plus nous, mais lui, et qu'il aimait ce qui nous est maintenant indifférent » (*Jeunes filles en fleurs*, II, 61). *Sylvie* raconte donc l'expérience du jeune homme qui, ramené subitement à un amour d'enfance, cherche à réaliser cet amour et s'en trouve au bout du compte profondément inadapté à la vie.

Quoique les exemples de souvenirs involontaires empruntés à Chateaubriand et à Gérard de Nerval soient fort près de ceux que Proust a éprouvés lui-même, il trouve dans les poèmes de Baudelaire une qualité qui manquait aux deux autres écrivains. Chez celui-ci, Proust semble remarquer une sensibilité particulière à ce genre d'évocations et, ce qui est plus significatif, une recherche consciente de telles expériences, capables de fournir au poète une matière éminemment poétique. Voilà qui rapproche Baudelaire singulièrement de Proust, car c'est précisément ce que Proust se propose de faire après la suite extraordinaire de souvenirs involontaires: pavés inégaux, bruit de la cuiller, toucher de la serviette, qui précède immédiatement le passage où il est question de Baudelaire. Il ne s'agit pas de remplacer la mémoire involontaire par la volontaire, — loin de là, — mais plutôt de se mettre aussi constamment que possible dans un état susceptible de provoquer involontairement de brusques transpositions dans le passé.

Au moment où Proust (car il est évident qu'il ne s'agit plus ici uniquement d'un narrateur quelque peu fictif, mais de l'auteur lui-même qui songe à son œuvre) allait se rappeler les pièces de Baudelaire qui contiennent des sensations transposées, sa méditation s'interrompt pour faire place à la surprise qu'il ressent devant les autres invités de la princesse de Guermantes, rendus quasi méconnaissables par les années écoulées. Mais il est facile, en feuilletant l'œuvre de Baudelaire, de choisir les morceaux qu'aurait nommés Marcel Proust s'il avait achevé son catalogue. Les deux poésies

qu'il cite sont peut-être celles où la transposition se manifeste avec la plus grande évidence : « Parfum exotique » et « La Chevelure ». Dans la première, le poète « guidé... vers de charmants climats » par l'odeur de sa maîtresse, *voit* des rivages heureux, une île paresseuse, des arbres, un port, des hommes et des femmes, *sent* le « parfum des verts tamariniers », et *entend* le chant des mariniers. La seconde qui débute ainsi :

> O toison, moutonnant jusque sur l'encolure !
> O boucles ! O parfum chargé de nonchaloir !
> Extase ! Pour peupler ce soir l'alcôve obscure
> Des souvenirs dormant dans cette chevelure,
> Je la veux agiter dans l'air comme un mouchoir !

pour finir sur ces deux beaux vers :

> N'es-tu pas l'oasis où je rêve, et la gourde
> Où je hume à longs traits le vin du souvenir ?

fait voir les mêmes correspondances de sens. Dans les deux pièces, c'est l'odeur de la femme, — le parfum de son sein ou celui de ses cheveux, peu importe, — qui évoque

> Un port retentissant où [*son*] âme peut boire
> A grands flots le parfum, le son et la couleur.

Cette nature exotique à laquelle il rêvait si volontiers, ne l'oublions pas, Baudelaire en avait déjà fait la connaissance lors de son voyage, à vingt ans, aux îles Maurice et Bourbon. Il s'agit donc d'un vrai souvenir plutôt que d'une simple velléité de voyage [1].

Marcel Proust aurait peut-être continué sa liste des pièces de Baudelaire en citant ces quatre vers du « Parfum » :

> Charme profond, magique, dont nous grise
> Dans le présent le passé restauré !
> Ainsi l'amant sur un corps adoré
> Du souvenir cueille la fleur exquise.

1. Le numéro XVII des *Poèmes en Prose*, « Un Hémisphère dans une chevelure », traite le même thème et se termine ainsi : « Laisse-moi mordre longtemps tes tresses lourdes et noires. Quand je mordille tes cheveux élastiques et rebelles, il me semble que je mange des souvenirs » (la première rédaction portait « *mes* souvenirs »).

et surtout ceux du « Balcon », si proustiens avant la lettre :

> Je sais l'art d'évoquer les minutes heureuses,
> Et revis mon passé blotti dans tes genoux.
> .....
> Ces serments, ces parfums, ces baisers infinis,
> Renaîtront-ils d'un gouffre interdit à nos sondes,
> Comme montent au ciel les soleils rajeunis
> Après s'être lavés au fond des mers profondes ?
> — O serments ! ô parfums ! ô baisers infinis !

Quelle expression de la mémoire involontaire pourrait être plus claire, tout en se moulant dans une forme poétique ? Le poète reconnaît que le passé, quoique insondable à l'intelligence, renaît de lui-même étrangement rajeuni comme le soleil qui sort de la mer. Il sait pourtant évoquer des parcelles de ce néant à force de se mettre en rapport avec le petit fait qui déclenche le souvenir, tel que « tes genoux ». « La mémoire », a dit Proust, « au lieu d'un exemplaire en double, toujours présent à nos yeux, des divers faits de notre vie, est plutôt un néant d'où par instants une similitude nous permet de tirer, ressuscités, des souvenirs morts. » Le « Balcon » aurait sans doute amené le rappel de « Mœsta et errabunda » :

> — Mais le vert paradis des amours enfantines,
> L'innocent paradis, plein de plaisirs furtifs,
> Est-il plus loin que l'Inde ou que la Chine ?
> Peut-on le rappeler avec des cris plaintifs,
> Et l'animer encore d'une voix argentine,
> L'innocent paradis, plein de plaisirs furtifs ?

La mémoire joue en effet un très grand rôle dans l'œuvre du poète qui a dit :

> Un cœur tendre, qui hait le néant vaste et noir,
> Du passé lumineux recueille tout vestige !
> (Harmonie du soir)

Après avoir comparé cette faculté à une pyramide et à un immense caveau, il a trouvé chez De Quincey l'image de « our own heaven-created palimpsest, the deep memorial palimpsest of the brain » qu'il a traduite ainsi dans ses *Paradis artificiels* : « le palimpseste divin créé par Dieu, qui est

notre incommensurable mémoire ». Et, bien qu'il ne le dise jamais explicitement, nous devons conclure que l'unique souvenir qui compte pour lui, c'est celui qui tout à coup « sonne à plein souffle du cor » et demande à être écouté, dont le symbole se trouve par exemple dans

un vieux flacon qui se souvient,
D'où jaillit toute vive une âme qui revient, (« Le Flacon »)

c'est-à-dire le souvenir involontaire tel que Marcel Proust l'envisage [1].

En dehors de la poésie de Baudelaire, cette conclusion peut tout aussi bien s'appuyer sur sa conception du génie telle qu'il l'exprime dans « Le Peintre de la vie moderne » et la répète dans une page des *Paradis artificiels* :

Mais le génie n'est que l'*enfance retrouvée* à volonté, l'enfance douée maintenant, pour s'exprimer, d'organes virils et de l'esprit analytique qui lui permet d'ordonner la somme de matériaux involontairement amassée... Tous les matériaux dont la mémoire s'est encombrée se classent, se rangent, s'harmonisent et subissent cette idéalisation forcée qui est le résultat d'une perception *enfantine*, c'est-à-dire d'une perception aiguë, magique à force d'ingénuité ! [2].

Évidemment les mots qui comptent ici pour nous, ce sont moins ceux que Baudelaire a soulignés que « retrouvée à volonté » et « involontairement amassée ». Marcel Proust a-t-il voulu dire autre chose quand il a écrit dans le *Temps retrouvé* (II, 48) :

La grandeur de l'art véritable (au contraire de celui que M. de Norpois eût appelé un jeu de dilettante) c'était de retrouver, de ressaisir, de nous faire connaître cette réalité loin de laquelle nous vivons, de laquelle nous nous écartons de plus en plus au fur et à mesure que prend plus d'épaisseur et d'imperméabilité la connaissance conventionnelle que nous lui substituons, cette réalité que

1. Toujours chez Baudelaire le passé insondable revient spontanément : « On dirait encore une de ces robes étranges de danseuses, où une gaze transparente et sombre laisse entrevoir les splendeurs amorties d'une jupe éclatante, comme sous le noir présent transperce le délicieux passé ». (« Crépuscule du Soir », *Spleen de Paris*, XXII).

2. *L'Art Romantique*, éd. J. Crépet, Conard, 1925, p. 60-65. Cf. *Paradis artificiels*, « Un Mangeur d'opium », c. VI.

nous risquerions fort de mourir sans l'avoir connue, et qui est tout simplement notre vie, la vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent réellement vécue, cette vie qui, en un sens, habite à chaque instant chez tous les hommes aussi bien que chez l'artiste. Mais ils ne la voient pas, parce qu'ils ne cherchent pas à l'éclaircir. Et ainsi leur passé est encombré d'innombrables clichés qui restent inutiles parce que l'intelligence ne les a pas « développés ».

Voilà donc à peu près ce que Proust aurait pu dire de Baudelaire si, avant de descendre dans le salon de la princesse de Guermantes, il avait profondément fouillé dans cette mémoire volontaire dont il n'avait plus que faire. Mais, s'il n'a pas fait un catalogue de tous les cas de réminiscence involontaire chez Baudelaire, du moins a-t-il reconnu qu'ils étaient fort nombreux, que la valeur poétique que le poète en tirait était *moins fortuite* que celle des phénomènes semblables chez Chateaubriand et Nerval, et que par suite ils s'apparentaient davantage à ses propres expériences [1].

***

Mais Baudelaire, Gérard de Nerval et Chateaubriand ne furent pas les seuls à éprouver les plaisirs que procure la mémoire involontaire, et l'on peut facilement trouver d'autres antécédents auxquels Marcel Proust n'a pas pensé. En 1785, par exemple, William Cowper, un des poètes les plus purs du XVIIIe siècle anglais, publia dans son chef-d'œuvre, *The Task*, les vers suivants :

> There is in souls a sympathy with sounds ;
> And, as the mind is pitch'd, the ear is pleas'd
> With melting airs, or martial, brisk, or grave :
> Some chord in unison with what we hear
> Is touch'd within us, and the heart replies.
> How soft the music of those village bells,
> Falling at intervals upon the ear
> In cadence sweet, now dying all away,

1. Ce qui est surprenant c'est que Proust ne parle point de cet aspect de Baudelaire au cours de son article « A propos de Baudelaire », paru dans la *Nouvelle Revue Française* de juin 1921. Ceci surprend d'autant plus que son article sur Flaubert (janvier 1920), avec infiniment moins de raison, avait servi de prétexte à parler du rôle de la mémoire involontaire dans sa propre œuvre.

Now pealing loud again, and louder still,
Clear and sonorous, as the gale comes on !
With easy force it opens all the cells
Where mem'ry slept. Wherever I have heard
A kindred melody, the scene recurs,
And with it all its pleasures and its pains.
Such comprehensive view the spirit takes,
That in a few short moments I retrace
(As in a map the voyager his course)
The windings of my way through many years.
(Livre I, vers 1-18.)

Comme pour la grive de Chateaubriand, le son des cloches a le pouvoir d'ouvrir les cellules où dormait la mémoire et de faire revivre, non seulement la scène du passé, mais en même temps tous les plaisirs et toutes les peines qui l'accompagnaient la première fois que le poète entendit cette mélodie.

De même Jean-Jacques Rousseau, qui prétend posséder la faculté de retrouver les événements du passé en évoquant les sentiments qu'ils ont causés ou laissés en lui (*Confessions*. partie II, livre VII), conte une expérience pareille de réviviscence :

Je ne vois plus rien dans l'avenir qui me tente ; les seuls retours du passé peuvent me flatter, et ces retours si vifs et si vrais dans l'époque dont je parle me font souvent vivre heureux, malgré mes malheurs.

Je donnerai de ces souvenirs un seul exemple qui pourra faire juger de leur force et de leur vérité. Le premier jour que nous allâmes coucher aux Charmettes, maman étoit en chaise à porteurs, et je la suivois à pied. Le chemin monte ; elle étoit assez pesante, et craignant de trop fatiguer ses porteurs, elle voulut descendre à peu près à moitié chemin pour faire le reste du chemin à pied. En marchant elle vit quelque chose de bleu dans la haie, et me dit : Voilà de la pervenche encore en fleur. Je n'avois jamais vu de la pervenche, et je ne me baissai pas pour l'examiner, et j'ai la vue trop courte pour distinguer à terre les plantes de ma hauteur. Je jetai seulement en passant un coup d'œil sur celle-là, et près de trente ans se sont passés sans que j'aie revu de la pervenche ou que j'y aie fait attention. En 1764, étant à Cressier avec mon ami M. Du Peyrou, nous montions une petite montagne au sommet de laquelle il y a un joli salon qu'il appelle avec raison Belle-Vue. Je commençois alors d'herboriser un peu. En

montant et regardant parmi les buissons, je pousse un cri de joie : *Ah ! voilà de la pervenche* ! et c'en étoit en effet. Du Peyrou s'aperçut du transport, mais il en ignoroit la cause ; il l'apprendra, je l'espère, lorsqu'un jour il lira ceci. Le lecteur peut juger par l'impression d'un si petit objet, de celle que m'ont faite tous ceux qui se rapportent à la même époque [1].

Quoique Rousseau nous fasse seulement entrevoir les sentiments qu'a fait revivre en lui la redécouverte de la pervenche à trente ans d'intervalle, il est indubitable que cette petite fleur a servi à déclencher la mémoire involontaire [2].

Un autre exemple frappant du souvenir involontaire et du petit fait qui le déclenche se trouve parmi les premières pages de la *Vita* de Vittorio Alfieri, cet auteur que Carducci appelle le plus italien des Italiens depuis Dante et Machiavel.

Ripigliando dunque a parlare della mia primissima età, dico che di quella stupida vegetazione infantile non mi è rimasta altra memoria se non quella d'uno zio paterno, il quale, avendo io tre in quattr'anni, mi facea por ritto su un antico cassettone, e quivi molto accarezzandomi mi dava degli ottimi confetti. Io non mi ricordava più quasi punto di lui, nè altro me n'era rimasto fuorch'egli portava certi scarponi riquadrati in punta. Molti anni dopo, la prima volta che mi vennero agli occhi certi stivali a tromba, che portano pure la scarpa quadrata a quel modo stesso dello zio morto già da gran tempo, nè mai più veduto da me da che io aveva uso di ragione, la subitanea vista di quella forma di

1. *Confessions*, partie I, livre VI.

2. Non plus que Jean-Jacques, Stendhal, — qui comme lui protestait qu'il ne prétendait pas peindre les choses en elles-mêmes, mais seulement leur effet sur lui (*Vie de Henri Brulard*, éd. Champion, I, 168), — ne s'est jamais rendu compte de la distinction entre les deux formes de la mémoire. Sa *Vie de Henri Brulard* renferme pourtant des pages révélatrices comme celles-ci : « Actuellement je vois (mais je vois de Rome, à cinquante-deux ans) que j'avais le goût de la musique avant ce *Traité nul* si sautillant, si filet de vinaigre, si français, mais que je sais encore par cœur. Voici mes souvenirs : 1° le son des cloches de Saint-André, surtout sonnées pour les élections, une année que mon cousin Abraham Mallein (père de mon beau-frère Alexandre) était président ou simplement électeur ; — 2° le bruit de la pompe de la place Grenette, quand les servantes, le soir, pompaient avec la grande barre de fer ; — 3° enfin, mais le moins de tous, le bruit d'une flûte que quelque commis marchand jouait, au quatrième étage, sur la place Grenette. Ces choses m'avaient déjà donné des plaisirs qui, à mon insu, étaient des plaisirs musicaux. » (*Ibid.*, I, 267.) On peut se demander comment Stendhal sait maintenant que ces plaisirs étaient des plaisirs musicaux s'ils ne s'étaient pas renouvelés, grâce à la mémoire involontaire, depuis son enfance.

scarpe del tutto oramai disusata, mi richiamava ad un tratto tutte quelle sensazioni primitive ch'io avea provate già nel ricevere le carezze e i confetti dello zio, di cui i moti ed i modi, ed il sapore perfino dei confetti mi si riaffacciavano vivissimamente ed in un subito nella fantasia. Mi sono lasciata uscir di penna questa puerilità, come non inutile affatto a chi specula sul mecanismo delle nostre idee, e sull'affinità dei pensieri colle sensazioni... Per quanti sforzi io abbia fatti spessimo per raccogliere le idee primitive, o sia le sensazioni ricevute prima de'sei anni, non ho potuto mai raccapezzarne altre che queste due.

(Epoca prima, ch. II.)

Voilà donc trois écrivains du XVIIIe siècle, — un Anglais, un Français et un Italien, — que nous pouvons ajouter à la liste des illustres devanciers de Marcel Proust dans la découverte littéraire de la mémoire inconsciente. Ajoutons-en quelques autres encore. Constatons que ce même Proust, qui citait Flaubert de mémoire, ne s'est pas rappelé la page de *Madame Bovary* où Rodolphe commence à faire sa cour à Emma au beau milieu d'un discours de comices agricoles :

Il se tenait les bras croisés sur les genoux, et, ainsi levant la figure vers Emma, il la regardait de près, fixement. Elle distinguait dans ses yeux des petits rayons d'or s'irradiant tout autour de ses pupilles noires, et même elle sentait le parfum de la pommade qui lustrait sa chevelure. Alors une mollesse la saisit, elle se rappela ce vicomte qui l'avait fait valser à la Vaubyessard, et dont la barbe exhalait, comme ces cheveux-là, cette odeur de vanille et de citron ; et, machinalement, elle entreferma les paupières pour la mieux respirer. Mais, dans ce geste qu'elle fit en se cambrant sur sa chaise, elle aperçut au loin, tout au fond de l'horizon, la vieille diligence l'*Hirondelle*, qui descendait lentement la côte des Leux, en traînant après soi un long panache de poussière. C'était dans cette voiture jaune que Léon, si souvent, était revenu vers elle ; et par cette route là-bas qu'il était parti pour toujours ! Elle crut le voir en face à sa fenêtre ; puis tout se confondit, des nuages passèrent ; il lui sembla qu'elle tournait encore dans la valse, sous le feu des lustres, au bras du vicomte, et que Léon n'était pas loin, qu'il allait venir... et cependant elle sentait toujours la tête de Rodolphe à côté d'elle. La douceur de cette sensation pénétrait ainsi ses désirs d'autrefois, et comme des grains de sable sous un coup de vent, ils tourbillonnaient dans la bouffée

subtile du parfum qui se répandait sur son âme. Elle ouvrit les narines à plusieurs reprises, fortement, pour aspirer la fraîcheur des lierres autour des chapiteaux. Elle retira ses gants, elle s'essuya les mains ; puis, avec son mouchoir, elle s'éventait la figure, tandis qu'à travers le battement de ses tempes elle entendait la rumeur de la foule et la voix du Conseiller qui psalmodiait ses phrases [1].

On sait que le bal de la Vaubyessard figure pour Emma un des rares points lumineux dans son passé plutôt sombre. Longtemps après elle s'en était souvenue comme du seul moment vraiment heureux de sa vie ; mais déjà, — bien avant la rencontre avec Rodolphe, — « les physionomies se confondirent dans sa mémoire, elle oublia l'air des contredanses, elle ne vit plus si nettement les livrées et les appartements ; quelques détails s'en allèrent, mais le regret lui resta ». Flaubert a donc reconnu, — sans la souligner toutefois, — la haute puissance évocatrice d'un bruit ou d'une odeur « déjà entendu ou respirée jadis ».

Si dans le cas de Flaubert le petit ébranlement est causé par une odeur, chez J.-K. Huysmans c'est un bruit qui donne la secousse au passé toujours prêt à surgir dans le présent. Attiré contre son gré à l'Opéra-Comique pour « tuer la soirée », M. Folantin, triste héros de *A Vau l'Eau*, assiste à une représentation de *Richard Cœur de Lion* :

M. Folantin éprouva, pendant le premier acte, une impression étrange ; cette série de chansons pour épinettes lui rappelait le tourniquet à musique d'un marchand de vins qu'il avait quelquefois hanté. Lorsque les ouvriers mettaient en branle la manivelle, un clapotis d'airs vieillots sonnait, quelque chose de très lent et de très doux, avec de temps à autre des notes cristallines et aiguës, sautant sur le tapotement mécanique des ritournelles.

Au second acte, une autre impression lui vint. L'air : « Une fièvre brûlante » évoqua en lui l'image de sa grand'mère, qui le

1. *Madame Bovary* (*Œuvres complètes*, Conard, 1930), p. 203-204. Albert Thibaudet (*Flaubert*, édition de 1922, p. 336-337) cite cette page en remarquant : « Cette année 1921, nous voyons les formes les plus récentes du roman suivre encore les directions de Flaubert. Lisez cette page de *Madame Bovary* et voyez à quel point elle contient (avec son style tout opposé) les tours, détours, et retours du temps perdu, à la manière de Marcel Proust. »

chevrotait sur le velours d'Utrecht de sa bergère ; et il eut, pendant une seconde, dans la bouche, le goût des biscottes qu'elle lui donnait, tout enfant, lorsqu'il avait été sage.

Il finit par ne plus suivre du tout la pièce ; d'ailleurs, les chanteurs n'avaient aucune voix et ils se bornaient à avancer des bouches rondes au-dessus de la rampe, tandis que l'orchestre s'endormait, las d'épousseter la poussière de cette musique.

Puis, au troisième acte, M. Folantin ne songea plus ni au tourniquet du marchand de vin, ni à sa grand'mère, mais il eut subitement dans le nez l'odeur d'une antique boîte qu'il avait chez lui, une odeur moisie, vague, dans laquelle était resté comme un relent de cannelle. Mon Dieu ! que tout cela est donc vieux ! [1]

Nous avons ici, en effet, une correspondance entre plusieurs sensations en même temps qu'une série de réviviscences que Baudelaire aurait aimée autant que Marcel Proust.

Mais le plus curieux des Proustiens avant la lettre est un Américain nommé Henry Harland (1861-1905). Né à Saint-Pétersbourg et élevé à Rome, ayant fait ses études à l'Université Harvard et à Paris, il s'adonna à la profession d'homme de lettres à New York et à Londres et mourut a San Remo sur la Riviera italienne. Totalement inconnu aujourd'hui dans son pays d'origine, il laissa une petite réputation en Angleterre comme rédacteur littéraire du *Yellow Book* durant la courte vie de ce périodique, qui publia pendant trois ans les écrits et les dessins des décadents et des fin-de-siéclistes. Toute son œuvre, dans sa médiocrité, témoigne d'un esprit fort sensible aux évocations inconscientes du passé ; mais un seul exemple suffira pour montrer ici sa parenté spirituelle avec Marcel Proust [2]. Un récit intitulé « Tirala-Tirala... », qui parut d'abord dans le *Yellow Book* du mois de juillet 1895 et fut édité dans le volume *Comedies and Errors* en 1898, débute ainsi :

I wonder what the secret of it is — why that little fragment of a musical phrase has always had this instant, irristable power to

1. *Œuvres complètes*, G. Crès, V, 35-54. Nous sommes fort reconnaissant à notre collègue M. Bédé qui nous a signalé ce passage de Huysmans.

2. Nous sommes actuellement en train d'étudier toute son œuvre de ce point de vue.

move me. The tune of which it formed a part I have never heard ; whether it was a merry tune or a sad tune, a pretty tune or a stupid one, I have no means of guessing. A sequence of six notes, like six words taken from the middle of a sentence, it stands quite by itself, detached, fortuitous. If I were to pick it out for you on the piano, you would scoff at it ; you would tell me that it is altogether pointless and unsuggestive, that any six notes, struck at haphazard, would signify as much. And I certainly could not, with the least show of reason, maintain the contrary. I could only wonder the more why it has always had, for me, this very singular charm. As when I was a child, so now, after all these years, it is a sort of talisman in my hands, a thing to conjure with. I have but to breathe it never so softly to myself, and (if I choose) the actual world melts away, and I am journeying on wings in dreamland. Whether I choose or not, it always thrills my heart with responsive echoes, it always wakes a sad, sweet emotion.

I remember quite clearly the day when I first heard it ; quite clearly though it was more — oh, more than five-and-twenty years ago, and the days that went before and came after it have entirely lost their outlines, and merged into a vague golden blur.

Ce jour-là il pleuvait. Pour s'amuser, il alla dans la partie de la maison où l'on rangeait les objets qui ne servaient plus, et les « souvenirs ». Une petite antichambre renfermait les effets d'un oncle de son grand-père. Là il avait depuis longtemps tout fouillé, sauf certains rayons d'un placard qu'il n'avait jamais pu atteindre.

I shut my eyes for a moment, and the flavour of that far-away afternoon comes back fresher in my memory than yesterday's. I am perched on a chair, in the dim light of Constantinople [ainsi appelait-on cette partie abandonnée de la maison, on ne sait pourquoi], at Saint-Graal ; my nostrils are full of a musty, ancient smell ; I can hear the rain pat-pattering on the roof, the wind whistling at the window, and, faintly, in a distant quarter of the house, my cousin Elodie playing her exercises monotonously on the piano. I am balancing myself on tip-toe, craning my neck, with only one care, one preoccupation, in the world—to get a survey of the top shelf of the closet in the Colonel's room.

Enfin il trouve un nécessaire de toilette d'antan, qui con-

tient, au milieu, une minuscule boîte à musique, à cylindre d'airain et à peigne de fer. Il tourne la clef dorée, et...

The cylinder began to turn—but, alas, in silence, or almost in silence, emitting only a faintly audible, rusty gr-r-r-r, a sort of gutteral grumble ; until, all at once, when I was least expecting it —tirala-tirala—it trilled out clearly, crisply, six silvery notes, and then relapsed into its rusty gr-r-r-r.

Il se demande pourquoi ces six notes ont le pouvoir de le transporter, immédiatement et infailliblement, du monde réel dans son Château Enchanté :

When I was a child the Castle of Enchantment meant— the Future ; the great mysterious Future, away, away there, beneath the uttermost horizon, where the sky is luminous with tints of rose and pearl ; the ineffable Future, when I should be grown-up, when I should be a Man, and when the world would be my garden, the world and life, and all their riches, mine to explore, to adventure in, to do as I pleased with !...

Well, I am grown-up now, and I have seen something of the great world, something of its gold and marble, its cavalcading knights and beautiful princesses. But if I care to dream desirous dreams, I touch my talisman and wish myself back into the world of my childhood. Tirala-tirala. I breathe it softly, softly ; and the sentiment of my childhood comes and fills my room like a fragrance. I am at Saint-Graal again ; and my grandmother is seated at her window, knitting ; and André is bringing up the milk from the farm ; and my cousin Elodie is playing her exercises on the piano ; and Hélène and I are walking in the garden — Hélène in her short white frock, with a red sash, and her black hair loose down her back. All round us grow innumerable flowers, and innumerable birds are singing in the air, and the frogs are croaking, croaking in our pond. And farther off, the sun shines tranquilly on the chestnut-trees of the Forest of Granjolaye ; and farther still, the Pyrenees gloom purple... It is not much, perhaps it is not very wonderful, but oh, how my heart yearns to recover it, how it aches to realize that it never can.

Ainsi se termine le court récit. En plus de la mémoire affective, portée à un degré où elle est reconnue et provoquée artificiellement au moyen de la banale phrase musicale, nous trouvons ici le même phénomène que Chateaubriand avait

remarqué, dans la suite du passage des *Mémoires d'Outre-Tombe* cité par Marcel Proust :

> Quand je l'écoutais alors, j'étais triste de même qu'aujourd'hui ; mais cette première tristesse était celle qui naît d'un désir vague de bonheur, lorsqu'on est sans expérience ; la tristesse que j'éprouve actuellement vient de la connaissance des choses appréciées et jugées. Le chant de l'oiseau dans le bois de Combourg m'entretenait d'une félicité que je croyais atteindre ; le même chant dans le parc de Montboissier me rappelait des jours perdus à la poursuite de cette félicité insaisissable. Je n'ai plus rien à apprendre ; j'ai marché plus vite qu'un autre, et j'ai fait le tour de la vie [1].

Ce qui dans l'enfance évoquait l'avenir sert, dans la maturité, à évoquer l'enfance. Mais l'émotion reste la même. Ainsi la petite phrase de Vinteuil, qui d'abord avait introduit dans la vie de Swann l'image d'une beauté nouvelle, finit par symboliser son amour et par lui faire revivre l'époque où il aimait Odette, avec toutes les peines et toutes les joies qu'il éprouvait alors.

On ne peut s'abstenir de remarquer que dans tous ces exemples de réviviscences spontanées ce qui est repêché est invariablement un passé lointain ; que, d'ailleurs, il y a toujours simultanéité du passé et du présent, du souvenir et de la sensation actuelle. Parmi ces neuf écrivains, pourtant, il n'y en a que deux qui, — à la manière de Proust, — recherchent d'une façon consciente ce temps perdu, rêvent de « l'enfance retrouvée à volonté » : ce sont Baudelaire et Henry Harland.

Quel est, au total, le résultat de notre enquête ? Au moment de concevoir sa grande œuvre, basée sur la recherche patiente du passé revécu dans la mémoire involontaire, Marcel Proust se rassura en découvrant que cette particularité affective, qui lui était personnelle, « s'apparentait à des traits moins marqués, mais reconnaissables, discernables et au fond assez analogues chez certains écrivains ». A ces écrivains, — Chateaubriand, Gérard de Nerval et Baudelaire, — chez qui il reconnut la réviviscence inconsciente et la sen-

1. Livre III (édition Biré, I, 125).

sation transposée, nous en avons ajouté quelques autres non moins rassurants : Cowper, Alfieri, Rousseau, Flaubert, Huysmans et Henry Harland[1]. Reprenant la pensée de Marcel Proust au point où l'avait interrompue son arrivée dans le salon de la princesse de Guermantes, nous avons achevé de le replacer dans une filiation qui, en dépit de la qualité inférieure du rédacteur du *Yellow Book*, n'a rien perdu de sa continuité, de sa noblesse.

Justin O'Brien.

1. Et sans doute la liste est-elle encore loin d'être complète. Nous serons reconnaissant à ceux qui voudront bien attirer notre attention sur d'autres exemples de la mémoire inconsciente chez des écrivains antérieurs à Marcel Proust.

UN INÉDIT DE FOGAZZARO

TRADUCTION DE *DISCORSO DELLA SIGNORA CLEOFE A SUA FIGLIA*

Février 1909 ; janvier-mars 1939. Trente ans ont passé depuis que Fogazzaro traçait les lignes que nous reproduisons ici, d'après le document précieux qui nous a été confié. Le papier que nous avons sous les yeux, mauvais papier d'épreuve d'imprimerie, jauni, fané, aux plis marqués par les années, nous apporte un très émouvant souvenir du poète.

Le texte, *Discours de Dame Cléofé à sa fille* (*Venise XVIII*e *siècle*), est celui d'une « transposition musicale » ; il appartient à une série de poésies qui représentent une des expressions les plus originales de son génie poétique. Passionné de musique, — le sentiment musical s'était éveillé en tempête chez l'adolescent pendant un séjour en Valsolda, — Fogazzaro connut toute sa vie un étrange tourment d'expression où se mêlaient, se remplaçaient, se fondaient parole, musique et silence. Les communications d'âme à âme, les plus intimes et les plus vraies, se font par le silence ; mais le sens dont est lourd le silence s'exprime aussi par la musique. La musique, il rêve que ce sera le mode normal d'expression dans le monde de l'au-delà, infiniment plus riche que le langage des mots. Mais voici que le poète éprouve le besoin d'exprimer en paroles ce que lui suggère la musique : « Ombres vaines de sentiments ; joie et douleur sans cause, désir, angoisse, pitié sans objet, hardiesses orgueilleuses qui retombent avec la dernière note, violentes impulsions à d'impossibles actes, [...] confuses images, [....] un discours, un dialogue, un drame, incompréhensibles parce que la langue nous en est inconnue, et ne ressemble à aucune autre, mais

qui sont marqués, dans le son, de passion humaine, et même développés selon un ordre logique qui ressemble, sans aucun doute, aux meilleurs raisonnements de ce monde [1]. »

Il a essayé d'imaginer et d'écrire ce que la langue inconnue pouvait signifier, interprétant librement, dans ses *Versioni dalla musica*, Beethoven, Boccherini, Chopin, etc... [2]. Plus tard, de nouvelles *Versioni* témoignent d'une recherche un peu différente, le souci de suivre de près le rythme et les sons du texte musical : le *Discours de Dame Cléofé* en est un exemple. Fogazzaro se plaisait à le dire à l'unisson pendant que sa fille Maria jouait au piano le 6e *prélude* du *Clavecin bien tempéré*. Cette longue remontrance maternelle est faite, par nécessité historique, en vénitien ; l'emploi du dialecte permet de croire qu'il s'agit, pour Fogazzaro, surtout d'un jeu, d'un badinage de son esprit pétillant qu'il trouvait généralement indigne d'une expression poétique.

Cela, c'est le texte qui fut connu dès 1909 [3] et qui se trouve dans le recueil des *Poesie* depuis 1911. Mais les deux feuillets ci-joints contiennent infiniment plus que le texte. Fogazzaro est un être d'une sensibilité très humaine, plus désireux de communions intimes, toutes spirituelles et souvent secrètes, que de succès littéraires.

L'avis de ses confrères, l'admiration d'un public qui l'aime, le jugement des critiques, rien ne lui est indifférent, mais, plus qu'à tout cela, il tient à l'appréciation d'une personne pour laquelle il a une estime toute particulière, à laquelle il soumet ses projets et ses espoirs, demande conseil, communique ses écrits. Amie lointaine dont le sépare non seulement la distance mais encore la diversité de la langue. Amie si

1. Antonio Fogazzaro, *Fedele ed altri racconti*, préface.

2. Ainsi parurent, entre 1885 et 1887, cinq *Versioni* : *Van Beethoven, op.* 27 ; *Boccherini, Minuetto in la* ; *Clementi, op.* 26, *lento* ; *Martini, Gavotta* ; *Chopin, op.* 17 *n.* 4. Fogazzaro les plaça, comme *Intermezzi musicali*, entre les nouvelles du volume *Fedele ed altri racconti* (1887), puis sous le titre général *Versioni dalla musica*, dans l'édition des *Poesie* de 1908, en y ajoutant une pièce nouvelle : *Schumann, Phantasiestücke, op.* 12, parue pour la première fois en 1894. Puis parurent deux pièces destinées à être chantées sur la musique de l'*Aveu* du *Carnaval* de Schumann, et l'interprétation de Bach, dont nous parlons ici, qui se trouvent dans l'édition de 1911 des *Poesie*.

3. Ni Sebastiano Rumor, ni M. Nardi n'ont trouvé trace d'une publication antérieure à l'édition des *Poesie* de 1911 ; cette épreuve du début de 1909 permet de penser que la pièce a paru dans un journal avant d'être recueillie dans le volume édité après la mort de l'auteur.

proche néanmoins lorsque, par delà les langues différentes, les esprits se comprennent.

Nul, peut-être, plus que Fogazzaro, n'est sensible aux ententes silencieuses, et l'on peut se demander si cette disposition n'a pas favorisé les rapports de prédilection qu'il entretint avec des étrangers. L'auteur des *Petits mondes* n'est en aucune façon limité à sa province, bien au contraire ; mais, s'il est attiré au delà des frontières, ce n'est ni par le pittoresque, ni par la mode du cosmopolitisme, ni par le désir de relations bruyantes, c'est par un sentiment de fraternité humaine qui lui fait découvrir, entre les âmes, plus loin que les différences ou les oppositions superficielles, les ressemblances profondes.

La parole n'est qu'un moyen, les mots sont des véhicules, moyen nécessaire, véhicules parfois indispensables. L'Amie lointaine doit tout connaître. Le poète jette d'une plume rapide, en marge de sa poésie, les mots qui la traduisent en français. Traduction ayant valeur d'indication, d'aide pour quelqu'un qui ne comprend pas le texte à première lecture ; traduction sans prétention littéraire, qui cherche seulement à conserver la familiarité d'une semonce abondante, souvent elliptique et incorrecte.

De cette amusante traduction, qui n'est pas toujours facile à déchiffrer, nous reproduisons le texte en respectant les quelques formes incorrectes, des vétilles, dues à l'écriture hâtive [1].

1. On y relève quelques erreurs de plume : *ou* pour *où* (ou maintenant il y a), *pris* pour *prise* (mais il m'a pris moi). *Une* cure-dent, le féminin est là sans doute par attraction du genre de dent, alors qu'en italien *dente* est masculin. Il serait ridicule de vouloir passer au crible cette rapide traduction, remarquons seulement que quelques expressions impropres viennent d'un passage par l'italien ; il y a comme une première traduction du vénitien en italien, qui empêche d'achever. Ainsi *cortesan* = *cavaliere*, d'où cavalier pour galant ; *acqua rasa* = *trementina*, d'où trémentine pour térébenthine ; *gh'ho el gosso* = *crepo*, d'où je crève pour j'éclate. La note à *andrien* (robe de chambre collante) et l'orthographe, font penser que Fogazzaro considérait le mot comme ancien et rare, sans être remonté à l'origine, sinon il aurait écrit *andrienne* (Littré dit « espèce de robe qui devint fort à la mode à Paris du temps de l'*Andrienne* de Baron »).

Après le vers 37 du 2e feuillet, deux vers, oubliés dans le texte imprimé, ont été rétablis (mutilés ensuite par un coup de ciseaux) :

Che nol vien per ti,
Ma no co sior Momolo

Au niveau des deux vers rétablis, Fogazzaro a lui-même oublié la traduction de

Ecoutez-moi, sœur ;
Tante, vous aussi ;
Voyez cette petite sotte
Qui se plaint que je murmure,
Qui se plaint que je la sermonne
Parce que je n'aime pas
Qu'on jase de nous partout ,
De vous, madame la grande dame,
Et de moi qui souffre vos airs,
De vous, petite sotte,
Avec ces grands cercles
De tonneau de mille litres,
Avec ces couleurs criardes
Et toutes ces saletés
De mouches, et fards
Que vous mettez sur vous
Qu'il m'est impossible d'en taire,
Impossible, impossible.
(Dites donc, ma tante,
Dites aussi vous
Si cela lui sied
Dites, ma sœur,
Si je n'ai pas raison).
Et après surtout
Avec ces *cirici*
Et *cicirici*
Que vous faites partout
Même ici sur le balcon,
Et moi qui souffre ces choses
Que je devienne la risée de tous,
Moi moi moi moi,
Qui n'ai jamais été
La risée de personne,
Que si je n'avais eu
Cette miraculeuse sagesse
Tu ne serais pas venue au monde,
Comprends-tu, ma mie,
Car de mon mari
De cet ange du bon Dieu

deux autres vers (27 et 28 du texte, 2e feuillet) qui répètent les vers 17 et 18 du 1er feuillet :

Il m'est impossible d'en taire,
Impossible, impossible.

zza

18 février 1909

Versioni della Musica

Bach

Wohltemperirtes Klavier – Preludia VI

a Cesare Pollini

Discorso

della signora Cleofe a sua figlia

(Venezia – Ciclo XVIII)

Scoltème, sorela;
Sior' amia, anca ela;
Senti sta petegola
Che dise che brontolo,
Che dise che predico
Perchè no me comoda
Che andemo sui ventoli
Vu, siora lustrissima,
E mi che ve tolero,
Vu, siora petegola,
Co quei cerchio~~ssi~~ — nazzi
De bote da sedese,
Co quei colora~~ssi~~ o zzi
E tuti i sporchezzi
De nei, de strighezzi
Che ve metè adosso
Che no posso tàsere,
No posso no posso,
(La diga, sior'amia,
La diga anca ela
Mo se la par bon,
Disème, sorela,
Se no gh'ho rason)
E po sora tuto
Con quei cirici
E cicirici
Che fè dapertuto,
Fin qua sul balcon,
E mi che ve tolero
Che vada sui ventoli,
Mi mi mi mi mi
Che, cara, sui ventoli
No son mai andàda,
Mi che se no avessi
Avudo quel strazzo
De giudizionazzo,
No ti ghe saressi,
Capissistu, vissere,
Perchè a mio mario,
Quel caro da Dio
Che mai gnanca in sogno
No gh'ho fato un torto
Da vivo o da morto,
Al poro to pare,
(Ciò, el gera un bel toco
E po cortesan)
Le ghe correa drio,
Al poro Bastian,
E no me vergogno,
(No gera po bruta)
De dir che una putà — x
Più bela de mi,
Più siora de mi,
Patrona de gondola,

Écoutez-moi, sœur;
Toute, vous aussi,
Voyez cette petite sotte
Qui se plaint que je murmure,
Qui se plaint que je la sermonne
Parce que je n'aime pas
Qu'on jase de nous partout,
A vous, madame la grand dame,
Et à moi qui souffre vos airs,
A vous, petite sotte
Avec ces grands cercles !!
A tonneaux à mille lettres,
Avec ces couleurs criantes
Et toutes ces saletés
Et accouchés, et fards
Que vous mettez sur vous
Qu'il m'est impossible d'en taire,
Impossible impossible
(Tiens donc, ma tante,
Tiens aussi vous
Si cela lui sied
Tiens, ma sœur,
Si je n'ai pas raison)
Et après surtout
Avec ses cirici
Et cicirici
Que vous faites partout
Même ici sur le balcon,
Et moi qui souffre ces choses
Que je devienne la risée de tous,
Moi moi moi moi,
Qui m'ai jamais été
La risée de personne,
Que si je n'avais eu
Cette miraculeuse sagesse
Tu ne serais pas venue au monde
Comprends-tu, ma mie,
Car à mon mari
De cet ange du bon Dieu
Que pas même en rêve
Je ne lui ai jamais fait de tort
Ni de son vivant ni après sa mort,
Et ton feu père,
(Il était un beau gars
Et très cavalier,
Elles raffolaient toutes (lui faisaient des avances)
Sa pauvre Sebastien,
Et je ne rougis pas
(Après tout je n'étais pas laide)
Et dire je me demande
Plus jolie que moi,
Plus riche que moi,
Maîtresse d'une gondole.

Que pas même en rêve
Je ne lui ai jamais fait de tort
Ni de son vivant ni après sa mort,
De ton feu père,
(Il était un beau gars
Et très cavalier)
Elles raffolaient toutes
Lui faisaient des avances
Au pauvre Sébastien,
Et je ne rougis pas
(Après tout je n'étais pas laide)
De dire qu'une demoiselle
Plus jolie que moi,
Plus riche que moi,
Maîtresse d'une gondole,
(Elle logeait
Près de Saint-Moïse
Où maintenant il y a
Ce bossu de Brondolo
Qui vend de la trementine)
Elle lui en a bien fait
Des *cicirici*
Mais il m'a pris moi
Parce que, comprenez-vous,
Moi pas faire des avances,
En fille de bien
Moi pas d'*andrien*
Moi pas de grands cercles
Moi pas de couleurs criardes
Moi pas de saletés
Moi pas de *cici*
Ni de *cicirici*
Tandis que vous
Faites cicirici
Avec tout le monde,
Celui-ci, celui-là,
Le vieux, le jeune,
Le vénitien, l'étranger,
Et maintenant je veux le dire,
Si je ne le dis pas je crève,
(Pardonnez-moi, ma sœur,
Et vous aussi, ma tante
Pardonnez-moi vous aussi)
Maintenant je veux le dire :

Fais *cicirici*
Avec qui tu veux
(Parce que tu es jolie !
Tu es une cure-dent !)
Mais pas avec Monsieur Mòmolo
Qui ne vient pas chez nous pour toi,
Mais pas avec Monsieur Mòmolo,
Fais attention, parce que
C'est un homme sérieux,
Un homme de mérite,
Un homme qui, eh,
Du reste, disons-le,
Il aime les femmes
Mais il ne regarde pas les manches à balai
Et si tu me comprends
Ca marchera très bien,
Mais si tu ne me comprends pas
Je change de ton
Regarde cette main,
Le bras est sain,
Je commence par pun-pon
Et j'achève par pun-pan.

Ces lignes, tracées rapidement, disent l'aisance avec laquelle Fogazzaro s'exprimait spontanément en français, aisance dont témoignent aussi les correspondances qu'il entretenait dans notre langue, les conversations dans lesquelles il tenait sous le charme ses interlocuteurs venus de France.

Elles montrent l'entrain d'un esprit vif, railleur, où s'accordent la sûreté de la critique et l'indulgence.

Elles évoquent enfin, d'une façon émouvante, Antonio Fogazzaro, penché sur cette épreuve, non plus pour en corriger les coquilles, mais avec un sourire amusé et attendri pour celle à qui s'adressent, à côté du texte imprimé destiné à tous, ces phrases françaises écrites pour elle seule, et que nous pouvons lire à notre tour avec émotion et respect.

Lucienne PORTIER.

DOSTOIEVSKY ET WASSERMANN

Peu d'individus présentent d'aussi grands contrastes que l'Allemand Wassermann et le Russe Dostoïevsky. Il n'en est que plus tentant, de les rapprocher, pour préciser l'influence de Dostoïevsky sur Wassermann: influence reconnue par l'écrivain allemand lui-même dans ses ouvrages autobiographiques [1].

Un grand nombre de critiques, parmi lesquels Franz Servaes, Julie Wassermann, Siegmund Bing, Walter Goldstein ont remarqué à juste titre que l'œuvre de Wassermann présente de grandes analogies avec les romans de Dostoïevsky quant aux idées, aux thèmes, aux personnages et même, parfois, quant à la composition et au style.

Aussi avons-nous essayé à notre tour de dégager l'action du grand romancier russe sur le développement de Wassermann, l'écrivain et l'homme.

*
* *

Rien ne paraît devoir prédisposer ces deux romanciers à quelque rapprochement. Ils n'appartiennent ni à la même religion ni au même milieu social : Wassermann, juif allemand, fils de bourgeois (son père fut obsédé toute sa vie par le désir de faire rapidement fortune au moyen de placements avantageux), vécut à la fin du XIXe et au début du XXe siècle ; Dostoïevsky, Russe orthodoxe, né à Moscou en 1822 et mort en 1881, descendait d'une famille de l'aristocratie. Certains faits, certains incidents, cependant, éveillèrent leur intérêt pour les sujets qu'ils devaient par la suite traiter l'un et l'autre dans leurs écrits.

La mort de sa jeune mère tient une très grande place dans

1. *Mein Weg als Deutscher und Jude*, p. 59.

la vie du jeune Jacob Wassermann : ce fut son premier contact avec la mort, qu'il ne pouvait comprendre alors, comme il le dira dans un de ses contes, *Schläfst du Mutter* ? Une période de pauvreté suivit : période d'abandon, de désirs et d'intérêts contrariés par le second mariage de son père ; enfin cette mort devait le mettre en contact plus étroit avec sa religion. Une coutume juive veut, en effet, que pendant un an le fils aîné du défunt récite chaque jour une prière pour celui-ci, et l'enfant, alors âgé de neuf ans, dut accomplir ce rite dont il ne comprenait pas la portée spirituelle. Il apprit ainsi à détester, non seulement la religion, mais encore le souvenir de sa mère qu'il associa au pénible devoir de se lever très tôt chaque matin pour aller jusqu'à une vieille bâtisse mal chauffée et mal éclairée qui servait de synagogue.

Les difficultés s'accumulèrent dans la vie de Wassermann.

La carrière d'écrivain qui l'attirait paraissait vouée à l'échec et, quoiqu'à peine âgé de quinze ans, il fit publier un de ses contes dans le journal *Unterhaltungsbeilage des Further Tageblattes*[1], son père s'acharna contre sa vocation littéraire. En 1890, il entra dans les affaires, à Vienne, auprès de son oncle, mais il ne put supporter longtemps cette vie où il souffrit à la fois du métier qui ne lui convenait pas et de la haine éternelle qui poursuit les Juifs. Il a raconté, dans une œuvre biographique [2], un incident survenu lorsqu'il était clerc à Fribourg et que son patron découvrit sa religion : « Après un silence de mauvais augure, il me reprocha de lui avoir à dessein laissé ignorer la confession exacte à laquelle j'appartenais et qu'il eût été de mon devoir de lui faire connaître ; lui, de son côté, n'avait songé à rien de semblable, car ma photographie aussi bien que mon apparence extérieure étaient trompeuses, — et il devait se considérer comme trompé ». De tels faits accentuèrent sa tendance à rechercher la justice et la vérité par-dessus tout.

Si les expériences de Dostoïevsky ne furent pas exactement du même genre, elles devaient lui donner aussi le goût et le besoin de justice que nous retrouvons dans toute son œuvre. Enfant, il ne s'intéressa à la religion qu'en tant

1. *Das literarische Echo, Im Spiegel*, Hft. 19, p. 1370.
2. *Mein Weg als Deutscher und Jude*, p. 43.

(La stava de casa
Tacà a San Moisè,
Che adesso ghe xe
Quel gobo da Brondolo
Che vende aqua rasa)
La ghe n'ha ben fato
Dei cicirici,
Mà el m'ha tolto mi
Perchè, avéu capio,
Mi nò correr drio,
Da puta da ben
Mi gnente andrien,
Mi no cerchionazzi,
Mi no cölorazzi,
Mi gnente strighezzi
Mi gnente sporchezzi,
Mi gnente cicì
Nè cicirici,
In cambio che vu
Me ciciriciè
Co quanti trovè,
Co quelo, co questo,
Col vecio, col zovene,
Col nostro e 'l foresto,
E adesso la digo,
Gh'ho el gosso, gh'ho el gosso.
No posso più tásere
No posso no posso,
(Scusème, sorela,
La scusa, sior amia,
La scusa anca ela)
Adesso la digo:
Fa cicirici
Co chi ti vol ti
(Perchè ti xe bela!
Un steco fi xe!)
Ma no co sior Momolo,
Sta attenta, perchè
El xe un omo serio,
Un omo de merito,
Un omo che, ohe,
Del resto, disemola,
Ghe piase le done
Nol varda le scoe,
E se ti me intendi
Andemo benon,
Se no ti me intendi
Mi fazzo da bon,
La varda sta man,
El brato xe san,
Scomenzo pun pon,
Fenisso pun pan.

ANTONIO FOGAZZARO.

qu'elle était solidaire de la justice, et son amour de l'humanité se fortifia au contact des serfs de la propriété paternelle, contact qu'il étendit bientôt à d'autres malheureux déshérités, car son père était médecin de l'hôpital du Gouvernement.

Lui aussi eut à vaincre des obstacles sans nombre pour pouvoir s'adonner à la carrière des lettres. De plus, s'étant affilié à un groupe politique qui s'efforçait d'obtenir des réformes sociales, il fut arrêté avec les membres de ce groupement et jeté en prison. Après plusieurs mois de détention il fut condamné à mort. On sait comment, vêtu du costume des condamnés, les yeux bandés, par un froid matin d'hiver, le malheureux attendit longtemps le coup de feu libérateur, et comment la nouvelle de la commutation de la peine lui arriva ; on sait comment il partit pour la Sibérie. Cette scène et la description minutieuse de l'état d'esprit du condamné qui revient à la vie ont été souvent décrites par Dostoïevsky et particulièrement dans l'*Idiot*.

Son séjour en Sibérie n'aigrit pas Dostoïevsky ; il s'occupa de questions religieuses. La Bible, un des rares livres qu'il put se procurer, exerça sur lui une influence lente mais décisive, et cette tendance à voir partout le problème religieux ne fit que s'accentuer par la suite. Cette douloureuse expérience, d'ailleurs, ne devait pas seulement influencer sa pensée, elle lui permit d'étudier de près les criminels les plus divers et les victimes de l'injustice humaine. Il en tirera plus tard *Les Souvenirs de la Maison des morts*.

Ainsi nous pouvons retrouver chez les deux écrivains quelques similitudes. Tous deux eurent à lutter pour suivre leurs penchants littéraires ; leur goût des lettres ne vint pas d'un sentiment esthétique, mais des conditions mêmes de leur vie. Tous deux, bouleversés très jeunes par des expériences décisives, traiteront bien des fois les problèmes nés de ces expériences mêmes et ils n'auront guère qu'à changer la toile de fond. Tous deux furent de bonne heure en contact avec le problème de la souffrance et de la religion et, quoique ce problème dût prendre chez chacun d'eux une forme différente, ils le lièrent indissolublement au problème social, fait assez rare à cette époque. Tous deux furent attirés par des types auxquels leurs contemporains ne prêtaient

qu'une faible attention : les prophètes, les messies, et qu'ils traitaient comme des apparitions légendaires. Le problème de la volonté et du crime fut étudié par eux à la lumière de l'expérience religieuse tout comme le problème moral, et, portant toujours l'un et l'autre leur effort sur les mêmes questions, ils se firent analystes et vivisecteurs de l'âme humaine. C'est ce qui leur confère une place à part parmi leurs contemporains — *contre* leurs contemporains réalistes — qui exclurent délibérément de leur œuvre l'élément religieux alors qu'ils en avaient fait le pivot de toute leur pensée. Mais tandis que Dostoïevsky devait être amené à formuler des théories nouvelles quant au rôle de l'Église, Wassermann s'absorba dans la religion considérée moins comme une question de foi que de race.

* * *

Voyons maintenant quelle est l'influence précise que Dostoïevsky exerça sur Wassermann. Celui-ci vécut à une époque qu'il qualifia lui-même d'époque de « prosaïsme et de détente » et dans laquelle « aucune puissance créatrice de formes ne s'offrait au jeune homme, aucune tout au moins en Allemagne, hormis le monde poétique de Gottfried Keller et la Renaissance à peine ébauchée de Hebbel[1] ».

Mais lorsqu'une œuvre telle que l'*Idiot*, si différente de tout ce qui avait été écrit jusqu'alors, tomba entre ses mains, il en fut épris. On peut juger de l'importance de l'événement par la façon dont, beaucoup plus tard, Wassermann rappellera sa date exacte : « C'était en mars 1894, j'avais 21 ans lorsque pour la première fois un livre de Dostoïevsky me tomba entre les mains, c'était *L'Idiot*. Dostoïevsky était à ce moment encore assez peu connu en Allemagne... et le « livre » en question n'était même pas un « livre », c'étaient « les coupures assemblées d'un journal dans lequel le roman avait été imprimé [2]. » Il ne peut parler de l'impression que lui fit ce livre sans se perdre dans trop de détails, mais il veut rappeler la scène qui avait laissé en lui une empreinte ineffaçable : celle où Myschkin craint plus que tout de briser le vase

1. *Die neue Rundschau, Bekenntnis*, p. 670, novembre 1932.
2. *Lebensdienst, Einige allgemeine Bemerkungen über Dostojewski*, p. 260.

précieux, chez le général, et finit effectivement par le briser : « Une scène célèbre exposée avec génie et emplie d'une inquiétante intensité lumineuse, d'une inquiétante violence... Cette scène, en dehors de la particularité de son sujet et de sa nouveauté, en dehors de l'obsession durable pour l'âme et de l'effet étrange qui en émane, tantôt angoissant, tantôt hallucinant, à demi fantomatique, à demi révélateur, que subissent tous les lecteurs en parcourant pour la première fois Dostoïevsky eh ! bien, en dehors de tout ceci, cette scène me donna une notion inoubliable et à tout jamais inaltérable de la substance même du symbole poétique [1]. »

Et l'intérêt de Wassermann pour Dostoïevsky ne fit que croître si l'on en juge par les nombreux essais et articles qu'il consacra au grand romancier russe. Le premier de ces articles parut en 1899 dans la *Gazette de Francfort*. Petit à petit il se plongea dans l'œuvre jusqu'à ce qu'elle devînt en quelque sorte partie intégrante de lui-même. Aussi a-t-il pu dire avec raison en présentant Garovius dans *Das Gänsemännchen* : « Le produit dans son ensemble n'était qu'une « pâle copie » de Dostoïevsky ; jusqu'au bavardage étrange et hystérique dont le grand écrivain accompagne les faits et gestes de ses personnages, ou par lequel il les fait se caractériser eux-mêmes, toute cela n'était que faible imitation de Dostoïevsky » [2].

Puisque Wassermann écrivit la plupart de ses essais sur Dostoïevsky après 1915, c'est-à-dire après avoir lu *Les Frères Karamazov* [3], il est permis de penser qu'en dépit de Julie Wassermann qui veut restreindre l'influence du romancier russe aux premières années de l'auteur allemand [4], les œuvres parues après 1915 laissent deviner des liens plus étroits. Qu'il nous soit permis de citer encore cette page qui est lumineuse, en l'espèce : « Sous son action, le Destin semblait devenir proche, saisissable, réel ; il a découvert, dans le domaine intérieur des êtres, des responsabilités et des relations qui jusqu'alors étaient inconnues ; chez l'homme détaché de Dieu, comme chez l'homme en quête de Dieu, — aussi

1. *Lebensdienst, Einige allgemeine Bemerkungen über Dostojewski*, p. 260.
2. *Selbstbetrachtungen*, p. 43.
3. Au mois de mai 1913, Wassermann a lu ce livre pour la première fois. *The Letters of Jakob Wassermann*, traduction de P. et T. Blewitt.
4. Julie Wassermann-Speyer, *Jacob Wassermann und sein Werk*, p. 38.

bien pour son temps que pour l'avenir — il a rendu tragiques, à force de les intensifier, les anciennes mesures de la vie consciente ; — bref, il a créé pour le XXe siècle un nouvel enfer, « un Pandémonium » de créatures torturées, violées, crucifiées, desséchées par une soif ardente : hommes, femmes enfants, purs esprits... » [1].

* * *

Maintenant, quelle fut leur attitude respective devant le péché, devant le crime et la confession, éternel élément de leurs œuvres ? Par la comparaison des thèmes, des personnages et des scènes qui leur sont propres, nous verrons en quoi ils se rapprochent et en quoi ils diffèrent l'un de l'autre. Enfin nous étudierons le problème esthétique dans le style et la composition de leurs romans.

Examinons d'abord le problème religieux.

Nous pouvons attribuer à ses propres épreuves le fait que Wassermann s'occupa d'abord des Juifs en tant que race (jusqu'au moment où il revisa *Les Juifs de Zirndorf*). En effet des ouvrages tels que *Les Juifs de Zirndorf*, *Renate Fuchs* ou *Le Moloch* ne révèlent que la pitié éprouvée par l'auteur devant la pénible condition du Juif. Ils ne nous indiquent rien quant à sa pensée profonde. Le second des trois romans cités, cependant, étudie le problème du salut individuel, car Agathon, de même que Myschkin dans l'*Idiot*, croit que « celui qui se rachète lui-même par la souffrance et le savoir, rachète tous ceux qui souffrent, tous ceux qui n'acquerront jamais le savoir » [2].

Quant au problème des Juifs considérés comme entité religieuse, la première étude précise paraît en 1906 dans la deuxième édition des *Juifs de Zirndorf*, dans laquelle Niederding discute violemment la question de l'exode des Juifs vers un havre de paix. Mais ensuite et jusqu'en 1915 Wassermann évite de toucher à la question strictement religieuse. Alors, dans *Das Gänsemännchen* et dans *Christian Wahnschaffe*, il montre non seulement que les Juifs peuvent aspirer

1. *Lebensdienst, Einige allgemeine Bemerkungen über Dostojewski*, p. 231 et suivantes.
2. *Die Geschichte der jungen Renate Fuchs*, p. 474.

à tous les droits des autres peuples, mais qu'il faut apprendre à respecter tous les credos. C'est dans ces ouvrages qu'on rencontre la théorie selon laquelle la conversion ne doit pas être considérée uniquement d'un point de vue religieux, mais aussi du point de vue de la « nécessité intérieure ». C'est ainsi que Herr von Auffenberg, dans *Das Gänsemännchen*, ne se convertit pas sous une influence purement religieuse, mais parce que l'Église seule peut répondre à ses aspirations tant physiques que spirituelles. Cette même raison pousse Alexis Karamazov à entrer au couvent : il y trouvera l'emploi de ses aptitudes et un apaisement à ses désirs.

Il n'est nullement étrange de rencontrer de semblables préoccupations dans les ouvrages de Wassermann, si l'on songe qu'à cette époque il venait de lire ardemment *Les Frères Karamazov*, roman où Dostoïevsky établit une liaison si poignante entre la religion et l'humanité. Dans l'*Affaire Maurizius* et dans *Etzel Andergast*, la tragédie de la race juive et les conséquences de l'intolérance religieuse sont encore au premier plan. Et Wassermann ne décrit pas des êtres extraordinaires dans ses lamentables histoires, mais des êtres quelconques et des types courants. Il ne croit pas que telle époque se révèle dans telle circonstance précise ni que tel événement détermine ou modifie la destinée, mais que l'être est le miroir de son époque et de son propre destin. Ainsi les cas et les personnages qu'il nous présente n'ont d'autre raison d'être que d'attirer notre attention sur un état de choses pitoyable et d'obtenir justice.

Wassermann considérait la foi comme un élément nécessaire à la vie, mais il ne mettait pas telle religion au-dessus de telle autre, et il n'adhéra jamais à une forme de religion traditionnelle ; il professait que la foi n'est qu'une illusion, mais qu'on peut arriver à la posséder si l'on admet que le mystère de la mort n'est pas plus grand que celui de la naissance. Il a donné de la foi une définition scientifique. C'est l'attitude même de Dostoïevsky, la liaison intime entre l'amour de l'humanité et la religion. Wassermann s'élève ainsi d'une simple exposition des injustices commises à l'égard des Juifs à une conception plus large et plus sereine de la question de race et de religion, en insistant sur la nécessité de la foi.

En essayant de traduire en action la base théorique de toute religion, nos deux romanciers dépassèrent les confins du Judaïsme et du Christianisme. Cela est frappant dans leur conception du péché, du crime, de la confession. Wassermann, pourtant, alla toujours plus loin que Dostoïevsky qui voyait l'Église plutôt comme un guide qui conduit que comme un juge qui punit. Dans ses romans *Mélusine*, *Les Juifs de Zirndorf*, *L'Histoire de la jeune Renate Fuchs*, nous avons l'occasion d'étudier l'attitude de Wassermann vis-à-vis des femmes déchues, Mélusine, Jeannette Löwengard, Monika et Renate Fuchs, qui ont perdu leur rang dans la société, et de nous rendre compte ainsi du chemin parcouru par l'auteur. Dans le premier de ces romans, Vidl Falk fuit la vérité parce qu'elle lui est pénible ; dans le deuxième, Agathon Geyer la regarde en face et épouse Monika malgré son passé. Cette façon de considérer le problème de la femme déchue s'affirme dans le troisième: Süssenguth ne blâme pas Renate Fuchs d'avoir abandonné le duc à la veille de son mariage pour aller vivre avec Wanderer, car il pense qu'elle eût été plus coupable si elle avait consenti à ce mariage pour acquérir fortune et position sociale. Anselme, cependant, demande : « Comment se peut-il que des jeunes filles se vendent, est-ce à bon droit qu'on les méprise ? Ne reste-t-il rien de ce qu'elles étaient auparavant ? Est-il vain de vouloir les sauver ? Ne doit-on pas les sauver du tout ? A qui incombe la faute qu'elles soient devenues ce qu'elles sont ? et est-ce un crime d'être ainsi ? »[1]

Gudstikker, lui, présente la question sous un autre aspect encore, car il ne croit ni à la culpabilité ni à la chasteté des femmes. Jusqu'à *Christian Wahnschaffe*, on ne voit nul changement important dans la pensée de Wassermann à ce sujet. Il garde l'attitude qu'il a prise au Dostoïevsky de *Crime et châtiment* où l'on voit qu'une femme ne perd nullement l'estime d'elle-même parce qu'elle se donne à l'homme aimé, et de l'*Idiot*, où Myschkin ne juge pas les femmes d'après leur culpabilité ou leur pureté, mais d'après leur bonheur ou leur malheur. Mais dans *Christian Wahnschaffe*,

1. *Die Geschichte der jungen Renata Fuchs*, p. 39.

Wassermann est arrivé au point où il lui faut aller plus loin que la simple constatation des faits et de leurs conséquences, et remonter aux mobiles et aux causes. Quand Christian découvre Karen complètement déchue, malade de corps et d'esprit, il entreprend de la soigner afin d'étudier ce qui reste de cette personnalité brisée, et il s'exprime ainsi : « Il ne sert de rien de méditer sur ce sujet ; il faut plonger jusqu'au plus intime, jusqu'au plus profond de l'être pour découvrir où est la racine, où est l'origine du mal. »

Pourtant, Wassermann n'ira pas aussi loin qu'il l'eût pu dans cette voie. Avec la nouvelle : *Golowin*, il revient à l'attitude de Myschkin, exprimée cette fois par une femme, Marie von Krudner. *Ulrike Woytich* nous offre aussi le cas d'une femme déchue, mais le mobile de l'auteur est seulement de montrer que nulle classe, même la plus cultivée, n'échappe au désastre provoqué par l'avilissement de la conscience sociale.

L'intérêt que tous deux ont porté au problème du crime est le résultat de leur effort pour pénétrer au fond de l'âme humaine. Dostoïevsky s'en occupa surtout après son retour de Sibérie, vaste champ d'expériences. Mais jamais le point de vue religieux ne lui fait défaut et c'est toujours d'après celui-ci qu'il juge. A son école, Wassermann aussi étudia profondément le problème du crime et s'attacha passionnément à trouver le moyen de faire éclater la justice qui, dit-il, n'est pas dans le judaïsme, une pure abstraction mais lui donne son caractère définitif, moral, politique et religieux [1].

Puisqu'il ne lut les *Frères Karamazov* qu'en 1913, nous pouvons diviser l'œuvre de Wassermann en deux périodes distinctes : celle qui a précédé et celle qui a suivi 1913. Bien avant cette date, cependant, le romancier allemand avait traité le sujet du crime et de l'expiation, mais sa façon de le concevoir prendra une allure décisive à partir du moment où le chef-d'œuvre de Dostoïevsky aura empreint sa pensée d'une marque indélébile.

Dans la version revue des *Juifs de Zirndorf* (en 1906), comme dans *Crime et Châtiment*, le crime et l'aveu forment le thème central. Et déjà alors l'influence de Dostoïevsky se

1. *Meim Weg als Deutscher und Jude*, p. 272.

faisait sentir dans la façon dont les meurtriers jugent leur propre crime : Agathon ne peut croire que le meurtre commis pour libérer un peuple entier soit un péché, tout comme Raskolnikov déclare qu'un crime, s'il profite à la majorité, n'est pas répréhensible.

Une autre idée chère à Dostoïevsky et qu'il a longuement traitée dans *Crime et Châtiment*, et *Les Souvenirs de la Maison des Morts*, à savoir que l'individu n'est pas entièrement responsable de ses mauvaises actions, mais que nous en sommes tous solidaires, est reprise par Feuerbach, le chercheur passionné de justice qui, dans *G. Hauser*, déclare : « Le criminel était l'objet de ma sollicitude ; dans son âme malade, je soupesais quelle part de ses péchés incombait aux errements de l'État et de la Société [1] ». Le crime, pour le peuple, consiste dans la paresse et l'indifférence, d'après Dostoïevsky et dans *Das Gänsemännchen*, Wassermann énoncera la même théorie qu'il appellera la paresse du cœur.

Dans *Christian Wahnschaffe* l'influence des *Frères Karamazov* est indéniable. Poussé par l'amitié qui le lie à un exilé russe, Ivan Becker (qui paraît avoir assumé dans le roman le rôle de Dostoïevsky), le héros, Christian, se détourne des plaisirs dans lesquels il était plongé jusqu'alors pour chercher l'origine du crime et de l'injustice. Cette recherche le conduit jusqu'à Niels Heinrich, un malheureux déchu, que Christian après avoir confessé ne menace nullement de faire arrêter, mais auquel il dit seulement : « Châtiment, que signifie cela ? Est-il dans mes attributions de vous faire châtier ? D'employer la ruse ou la violence afin que vous subissiez un châtiment ? Il ne m'appartient même pas de vous dire : vous êtes coupable. Je ne sais point si vous êtes coupable. Vous et vous seul possédez la mesure qui peut vous permettre d'estimer justement ce que vous avez fait, mais vos juges ne la possèdent point. » C'est l'enseignement même du moine Sosima mourant : « Souviens-toi que nul n'a le droit de juger. Le juge même, assis sur sa chaise, est peut-être plus coupable que le criminel du crime sur lequel, lui, juge, va se prononcer. Qui sait ? Si le juge était juste, peut-être ce criminel ne serait-il pas coupable. Toutes les

1. *Gaspar Hauser*, p. 228.

fois que tu le pourras, prends donc sur toi les péchés et les crimes de celui que ton cœur sera tenté de condamner, souffre à sa place, et laisse-le partir sans reproche [1]. »

Adam Urbas, *L'Affaire Maurizius* et *Joseph Kerkhoven* restent fidèles aux principes moraux exposés dans *Les Frères Karamazov*. L'homme n'est pas coupable ou innocent selon qu'il a été condamné ou acquitté par une cour de justice qui juge d'après les lois humaines, mais seulement d'après le jugement de sa propre conscience. Ivan Karamazov n'a pas frappé son père, mais il se considère comme coupable, car il a levé contre lui une arme terrible : il a souhaité sa mort. Adam Urbas de même se rend à la police pour se déclarer meurtrier de son fils qui s'est suicidé, parce qu'il se sent moralement responsable de cette mort.

L'Affaire Maurizius nous montre une erreur judiciaire. Une instruction a été ouverte contre Maurizius pour établir sa culpabilité et aboutit à un emprisonnement qui prendra seulement fin lorsqu'Etzel Andergast, fils de l'avocat général qui a fait condamner l'innocent, apprendra la vérité. Dans *Joseph Kerkhoven* on voit encore souffrir des innocents par suite de fausses preuves qui les accablent et dont ils ne peuvent se décharger. Lorsqu'Imst et sa maîtresse Jeanne Mallery sont condamnés pour le meurtre de la femme d'Imst, le docteur Kerkhoven se trouve en rapport avec ces malheureux et il tire de ce contact les conclusions suivantes : « Le dommage que l'âme individuelle éprouva grâce à la contagion de ce groupe qui parvint à imposer sa volonté à la Justice, fut un problème dont j'eus à m'occuper en qualité de médecin, problème qui recouvre une des sources profondes des vices qui atteignent le corps social dans tout son fonctionnement. C'était pour moi Kerkhoven une vérité fondamentale que même dans le domaine le plus étroit, comme chez le plus modeste individu, rien ne peut se produire qui ne réagisse, avec la même implacable conséquence logique qu'une réaction physique ou chimique, sur la communauté de la nation ou de la société humaine [2]. » Le docteur Kerkhoven est un Sosima moderne qui ne cherche pas l'union de

1. *Les frères Karamazov*, traduction Halpérine-Kaminsky et Morice, t. I, p. 285.
2. *Joseph Kerkhovens dritte Existenz*, p. 477.

l'Église et de l'État, mais qui travaille au progrès social et au redressement moral à l'aide de la science.

Enfin, pour Dostoïevsky, confession signifiait surtout absolution. Wassermann, lui, y voyait, non seulement un moyen de renaissance spirituelle, mais aussi l'éveil de la conscience et le moyen de distinguer entre le bien et le mal.

Dans *Les Juifs de Zirndorf*, la situation est identique à celle de *Crime et Châtiment*. Agathon, pas plus que Raskolnikov, ne confesse son crime parce qu'il le regrette, mais parce qu'il voit souffrir son père qui, malade d'esprit, se convainc d'être le coupable. Mais dans *Christian Wahnschaffe*, la confession acquiert une valeur nouvelle. Wassermann laisse percer son espoir de voir l'être humain devenir un jour le juge unique et suprême de ses propres actions, c'est-à-dire capable de discerner entre le bien et le mal. C'est l'essence même des paroles de Christian devant la confession de Niels Heinrich : il va peut-être plus loin que le Sosima des *Frères Karamazov*. Devant la confession du meurtrier, il ne fait paraître ni peur ni répugnance. Il se borne à lui conseiller la seule chose faisable : se constituer prisonnier et gagner ainsi une paix intérieure qu'il n'a plus connue depuis que son âme ploie sous le fardeau du crime.

La confession peut aussi devenir une tragédie, si l'individu n'y trouve qu'un soulagement momentané et s'il n'a ni la force ni le désir de continuer à vivre. C'est le sort du meurtrier involontaire Stavroguine dans *Les Possédés* et de Hanna Landgraf dans *Oberlins drei Stufen*. On trouve la même analogie entre l'*Affaire Maurizius* et *Les frères Karamazov*. Warschauer-Waremme et Smerdiakov ne supportent nullement les conséquences de leur confession qui n'a ainsi nulle valeur réelle. Quand Etzel a entendu toute l'histoire de Warschauer, il est trop tard, car Maurizius a été gracié ; et Smerdiakov, après avoir avoué son crime à Ivan, se suicide sans laisser nulle preuve de sa culpabilité et en permettant ainsi qu'un innocent porte la peine de son crime.

Ceux qui confessent une faute morale suivent un chemin tout pareil à celui des vrais criminels. Arnold Ansorge dans *Le Moloch* et plus tard Erwin Reiner dans *Les masques d'Erwin Reiner* sont entraînés à se donner la mort. Tandis qu'Arnold se suicide parce qu'il a pleinement conscience de sa

responsabilité dans la folie de Borromeo, Erwin, comme Svidrigailov dans *Crime et Châtiment*, se tue quand il comprend la nature de son sentiment pour Virginie et l'impossibilité de réaliser son désir. Les mobiles qui conduisent au suicide dans *Das Gänsemännchen* sont tout différents ; Gertrude, ayant découvert l'infidélité de Daniel, ne blâme ni sa sœur ni son mari, mais reconnaît avoir manqué de « force d'amour », péché qu'elle ne peut expier que par la mort.

Nous avons remarqué que la confession peut émaner d'un coupable devant un tribunal ou devant une personne ayant un rapport quelconque avec le crime, ou bien être la confession d'un individu qui s'accuse d'un crime purement moral. La voie à suivre peut être trouvée soit dans la vie soit dans la mort. Wassermann soutint les doctrines de Dostoïevsky à ce sujet. De ces méthodes il espérait voir jaillir, non seulement la renaissance spirituelle, mais la distinction nette entre le bien et le mal.

***

Des exemples assez fréquents de thèmes parallèles se trouvent dans l'œuvre de Wassermann et de Dostoïevsky. Les thèmes les plus communs aux deux romanciers sont les rapports du protecteur et de sa protégée, du père et du fils et le thème de la folie. Le premier joua le rôle le moins important dans l'œuvre de Wassermann puisqu'il n'est traité que dans *Mélusine* et *Der Moloch*. Ces deux romans offrent une situation semblable à celle de l'*Idiot*. Les rapports de Mélusine avec le colonel, ou de Verena avec Tetzner, ne sont pas plus ceux d'une protégée envers son protecteur que ceux de Natacha envers Totzki. En aucun cas la femme ne peut se libérer de l'homme qui a causé sa perte. L'affaire Hanka-Beate qui apparaît dans les deux textes du *Moloch* reste bien dans la veine des précédentes. Mais tandis que Hanka entrevoit trois façons d'agir : quitter Podolin et oublier Beate, faire d'elle sa maîtresse ou l'épouser, Totzki, lui, ne pense qu'à faire immédiatement de Natacha sa maîtresse.

Le thème du père et du fils révèle une tendance bien marquée de Wassermann. Il nous montre que le désaccord qui existe entre les parents et les enfants vient de ce que les pères ne peuvent ou ne veulent pas comprendre leurs

fils, à l'exemple de M. von Auffenberg dans *Das Gänsemännchen*, de Wahnschaffe dans *Christian Wahnschaffe*, d'Adam Urbas dans *Adam Urbas* ou du Baron d'Andergast dans *L'Affaire Maurizius*. On peut bien se demander pourquoi Wassermann choisit ces situation si spéciales. On ne peut invoquer l'influence de la vie sociale contemporaine. L'idée que les pères soient responsables de la vie de leurs enfants, qu'ils soient même parfois responsables de leur suicide est vigoureusement exprimée dans *Les Frères Karamazov* (voir en particulier les paroles prononcées par l'avocat de Dimitri). C'est après la lecture de ce roman que Wassermann exploita avec fruit cet aspect du problème.

Mais les deux romanciers ne se sont pas servis du même thème pour atteindre le même but. A Wassermann il donna l'occasion d'exprimer d'une façon plus concrète son immense besoin de justice. Il ne proteste pas, il n'intervient pas, il expose les faits. Il ne juge pas les pères qui interviennent à dessein ou sans le savoir dans le développement de leurs enfants : il montre seulement l'existence de ces situations. Dostoïevsky au contraire, à travers le roman, proteste violemment contre les pères dénués de compréhension et de sympathie envers leurs enfants et qui écrasent leur personnalité. Il croit que le droit d'être père doit être mérité et ne devrait pas être accordé à n'importe qui.

Les êtres qui incarnent le mieux les « humiliés » sont les fous. Et leur rôle dans la vie attira toujours Dostoïevsky et Wassermann. L'impossibilité de conserver l'estime de soi-même : voilà pour ces auteurs une des causes essentielles de cet état lamentable. C'est le cas d'Elkan Geyer dans *Les Juifs de Zirndorf* quand il devient la victime de son obsession ; cette même situation se retrouve souvent dans les premières œuvres de Dostoïevsky.

Des coups soudains qui détruisent *toute confiance en autrui* occasionnent aussi pareils méfaits. C'est ce qui se produit pour Borromeo, l'oncle d'Arnold Ansorge dans *Le Moloch*, dont l'esprit se trouble, non pas parce qu'il découvre l'infidélité de sa femme, mais la trahison de son meilleur ami. De même Myschkin dans l'*Idiot* perd tout contrôle mental quand il voit Natacha enveloppée par la mort. Ou bien, alors, la dépression nerveuse qui conduit à la folie est le

résultat d'années et d'années de souffrances subies en silence. Katarina Döderlein, la femme du musicien distingué dans *Das Gänsemännchen*, la mère de Kerkhoven et sa femme, dans *Etzel Andergast*, succombent à ce genre de torture. Parfois aussi un être sombre dans la folie parce qu'il perd brusquement le but de sa vie et par cela même tout contact avec la réalité. C'est le sujet de *la Maison des Morts*, et Wassermann a plus d'une fois traité le même motif.

Wassermann a élargi le thème de la folie et en a étudié les formes les plus variées. Ainsi dans *La troisième existence de Kerkhoven*, nous voyons les deux héros, victimes d'une erreur judiciaire, élargis après sept ans d'emprisonnement. Ils ne seront plus désormais les deux êtres sains de corps et d'esprit qui se désiraient l'un l'autre, mais deux fantômes, pâles ombres de leur passé. Jeanne (l'héroïne) en arrive à ne plus croire à sa propre innocence. S'humiliant dans cette obsession, elle ne vit plus que dans un passé irréel et le docteur Kerkhoven essaiera longtemps de la ramener de ses rêveries à un monde réel.

Ainsi ces thèmes de l'humiliation et de la folie ont été traités par les deux romanciers que nous étudions, et la seule différence que nous trouvions dans les cas souvent identiques qu'ils nous présentent est le but à atteindre. Tandis que Dostoïevsky veut montrer à l'aide de couleurs violentes les grandes injustices qui le révoltent, Wassermann, en les décrivant, veut en déterminer la cause pour l'abolir.

***

En général, à la similitude des faits correspond la ressemblance des personnages. Mais cette ressemblance, nous l'avons déjà remarqué, est limitée aux hommes. Entre les femmes seules se retrouvent des ressemblances de faits et presque jamais de similitudes morales. Peut-être cela tient-il à ceci que les femmes de Dostoïevsky sont profondément et typiquement russes tandis que les hommes sont empreints d'une humanité plus large et plus profonde.

Dans *Les Juifs de Zirndorf*, *l'Histoire de la jeune Renate Fuchs* et *Le Moloch*, nous retrouvons l'écho des qualités ou des vices d'un Myschkin ou d'un Raskolnikov. Agathon

Geyer ne ressemble à Raskolnikov que par le jugement qu'il porte sur le crime qu'il croit utile s'il doit profiter à la majorité des hommes, mais il ressemble à Myschkin par des traits plus humains. Comme lui, il sera plein de bonté, plus simple, plus probe, meilleur que les autres. Sa religion sera une stricte observance qui inspirera le respect. Tous deux chercheront leur salut en subissant et en essayant de comprendre toutes les manifestations de la souffrance. Arnold ressemblera à Myschkin par d'autres traits : comme lui il mènera une vie exempte de tout contact avec la société.

Nous pouvons retrouver, dans Erwin Reiner le pendant du Svidrigailov de *Crime et Châtiment*. Tous deux vivent aussi dans un monde imaginaire ; ils donnent l'impression de porter un masque qu'ils ne quittent que trop tard en entrant dans la mort.

En écrivant *Das Gänsemännchen*, Wassermann fit effort pour suivre les personnages de Dostoïevsky et il l'avoue lui-même en parlant de Carovius : « Dans son ensemble, c'était un Dostoïevsky, bien terne » (affadi) [1]. Carovius, de même que Smerdiakov, l'épileptique des *Frères Karamazov*, se délecte à porter la destruction chez ses semblables pour se venger de la société. Ils n'y réussissent ni l'un ni l'autre et, mécontents d'eux-mêmes, ils meurent non sans avoir semé autour d'eux des ruines irrémédiables.

Bien que Christian Wahnschaffe et Alexis Karamazov n'aient d'abord entre eux qu'une ressemblance physique, le premier, sous l'influence d'Ivan Becker, ancien prisonnier russe et incarnation de Dostoïevsky, se voue à découvrir l'origine du crime et de l'injustice, lui qui autrefois ne cherchait que la jouissance. A l'exemple d'Alexis Karamazov et du moine Sosima, il ne jugera plus son prochain, mais l'assistera.

Mais l'influence la plus profonde des *Frères Karamazov* se retrouve dans *L'Affaire Maurizius* où Etzel Andergast, Warschauer-Waremme et Leonard Maurizius, dont le sort est étroitement lié, peuvent fort bien provenir d'Alexis, Yvan et Dimitri Karamazov, même s'ils ne sont pas frères comme leurs trois modèles.

1. *Selbstbetrachtungen*, p. 43.

Etzel Andergast et *La troisième existence de Joseph Kerkhoven* portent la marque du dernier roman de Dostoïevsky. C'est en effet au moine Sosima que Wassermann a emprunté son personnage du docteur, réformateur social et spirituel.

Mais c'est dans ses premiers ouvrages que Wassermann imita non seulement la pensée de Dostoïevsky, mais aussi certaines scènes et certaines descriptions du romancier russe.

Jusqu'en 1906, les sources de Wassermann sont surtout l'*Idiot* et la *Maison des Morts*. La fête des fiançailles de Jeannette Löwengard qui a sa place dans les deux éditions des *Juifs de Zirndorf* garde dans la première version seulement la qualité dramatique intense qui caractérise la fête de Natacha dans l'*Idiot*. Comme dans *l'Idiot*, la gaîté se change en horreur, quand les deux héroïnes ne pouvant se dominer, deviennent des créatures enragées. Une scène dramatique au possible, inspirée sans nul doute de *l'Idiot* (Myschkin brisant le vase précieux) se trouve dans *Renate Fuchs*, lorsque Madame Herz propose à Gisa de partager la chambre de Renate. De même la scène où Agathon est suivi par des groupes d'enfants que son regard fascine, s'inspire sans nul doute de l'*Idiot*.

Les auberges des *Juifs de Zirndorf* rappellent aussi les auberges de *Crime et Châtiment*. Raskolnikov en effet rencontre l'ivrogne Marmeladov dans une auberge et lui raconte sur le mode confidentiel l'histoire de sa vie. C'est de la même façon et dans le même décor que le professeur Bojesen fait la connaissance de Gudstikker à qui il parle à la manière de Marmeladov. Souvent, chez Wassermann comme chez Dostoïevsky, les auberges servent de toile de fond aux criminels qui confessent leurs crimes. Raskolnikov le cric à l'auberge où il trouve Sametov, le secrétaire de police, et Elkan Geyer avoue dans une auberge son crime imaginaire.

Dans les années qui s'écoulent entre 1906 et 1915, il y a un répit momentané de l'influence de Dostoïevsky sur Wassermann, pour ce qui concerne les personnages et la mise en scène. Pourtant nous retrouvons dans *Das Gänsemännchen* le tableau fréquent de la *Maison des Morts* : l'auberge qui permet de présenter plusieurs personnages à la fois et de

suivre leurs actions simultanément. Et pas plus chez l'un que chez l'autre les personnages ne sont des ivrognes professionnels ou des chercheurs de plaisir et d'aventures, mais souvent des artistes ou des penseurs qui, ayant rencontré des difficultés graves, demandent à la promiscuité inévitable de l'auberge un havre et un oubli.

Une scène qui rappelle les confessions de *Crime et Châtiment* et des *Frères Karamazov* se place dans *Christian Wahnschaffe* et dans *l'Affaire Maurizius*. Raskolnikov confesse d'abord son crime à Sonia ; Sosima écoute la confession d'un meurtrier qui porte depuis onze ans le secret de son crime et Christian, tout comme eux, entend Niels Heinrich lui crier son péché. Et l'analogie n'est pas seulement dans le décor — une chambre close et obscure — ni dans la situation, mais aussi dans la nature des trois êtres qui reçoivent les aveux. Car Sosima, Sonia et Christian possèdent les qualités nécessaires pour attirer la confiance d'autrui. Cette similitude est encore plus poussée dans *l'Affaire Maurizius*, dans les deux scènes entre Etzel et Waremme qui correspondent à celles entre Porphiri et Raskolnikov. Porphiri et Etzel ne croient pas à la culpabilité de la personne accusée du crime et ils amènent le vrai coupable à avouer. Ils n'agissent pas par parti pris et ne condamnent pas. Seul leur besoin de justice leur fait rechercher la vérité.

***

Puisque, comme nous l'avons dit en commençant, Wassermann ne vint pas à la littérature par goût esthétique, il négligea entièrement au début de sa vie de romancier le style et l'art de la composition. Mais dès 1905 il commença à soigner l'un et l'autre. Et là encore Dostoïevsky eut une influence marquée sur sa formation.

Jusqu'en 1906, les analogies de style entre Wassermann et Dostoïevsky sont fortuites. C'est tout à fait par hasard en effet que nous voyons Mélusine et Renate Fuchs introduites à la manière de Dostoïevsky. *Das Gänsemännchen, Oberlins drei Stufen, Ulrike Woytich* ou *l'Affaire Maurizius* illustrent mieux l'effort accompli par l'auteur pour se modeler sur

1. *Lebensdienst, Die Kunst der Erzählung*, p. 598.

Dostoïevsky. Dans ces ouvrages, les personnages sont introduits soit par un état de choses auquel ils participent comme dans les deux derniers cités, soit par le hasard qui les fait converger au même endroit ou par une force inexplicable qui les attire les uns vers les autres. C'est le cas de Benda et de Daniel dans *Das Gänsemännchen* ou des Kerkhoven et de Herzog dans *La troisième Existence de Joseph Kerkhoven.* Comment ne pas les rapprocher de scènes analogues et plus particulièrement de la rencontre de Myschkin, Rogoschin et Lebedeff de l'*Idiot*, dans un train ?

Un autre procédé cher à Dostoïevsky, et que Wassermann imita dans des scènes secondaires, nous est offert par la rencontre de Sonia et Raskolnikov, résultat de l'accident de son père, et les lettres qui font connaître les personnages avant qu'ils nous soient présentés. Wassermann se servit de ces procédés littéraires surtout quand il ne pouvait pas se dégager d'une situation inextricable, comme dans la première version du *Moloch* où Verena et Arnold se rencontrent lors de l'accident survenu au compagnon de Verena.

Des trois méthodes employées par Dostoïevsky pour présenter et développer ses caractères, — la simple description, le contraste et l'étude psychologique qui pénètre jusqu'aux profondeurs de l'âme, — Wassermann s'appropria mieux la dernière. Il ne réussit pas dans la simple description où il ne pouvait laisser entrevoir le caractère intime de ses personnages, et, dans ce cas, il n'achevait pas la description du premier coup : il y revenait et la complétait au fur et à mesure par quelque trait. On retrouve ce procédé surtout dans la description de personnages de second ordre dans les premières éditions des *Juifs de Zirndorf* et du *Moloch*. Dostoïevsky achève la description de ses personnages par leurs propres paroles et surtout par les observations d'autres personnages du roman et Wassermann imita aussi ce dernier trait.

Wassermann adapta le procédé des contrastes à ses besoins. Tandis que Dostoïevsky choisit ses personnages dans toutes les situations et dans tous les milieux et prouve qu'ils ne sont pas ce qu'ils paraissent être, comme Raskolnikov qui n'est pas un meurtrier type, ni Sonia une courtisane typique, Wassermann choisit ses personnages dans les professions où il peut montrer qu'ils n'agissent pas en accord

avec leurs principes. Les avocats qui paraissent occupés à obtenir la justice restent souvent insensibles à la vérité, n'acceptant que ce qui améliorera leur situation ou fera prospérer leurs affaires. L'avocat Feuerbach de *Gaspard Hauser* ou le psychologue renommé, le professeur Landgraf d'*Oberlins drei Stufen*, qui détruit et trouble l'esprit de toute sa famille, ou le Baron d'Andergast, l'avocat général de *L'Affaire Maurizius*, sont de ce nombre. Cependant Wassermann a imité Dostoïevsky dans des œuvres telles qu'*Adam Urbas* ou *Golowin* dans lesquelles il démontre de façon *probante* qu'Adam n'est pas un assassin et que Golowin n'a pas l'âme dure et méchante qu'on lui prête.

Ce fut dans la nouvelle *Clarissa Mirabel* que l'auteur réussit à présenter et à développer pour la première fois des caractères en pénétrant dans leur être le plus intime. Le récit s'ouvre par la découverte d'un corps inerte : celui d'un avocat retraité. A mesure que le soupçon de mort violente s'affermit, d'autres personnages entrent en scène. Clarissa et le neveu du défunt se trouvent mêlés à l'affaire. Et c'est ainsi que par le développement de l'enquête nous apprenons à connaître la vraie Clarissa, qui est bien pervertie. C'est cette perversion, cause de ses actes, qui a provoqué la mort d'un innocent.

C'est la conversation et en particulier le dialogue qui caractérisent tous les romans de Dostoïevsky. C'est son moyen favori de développer le caractère de ses personnages. Ils expriment ainsi librement leurs opinions, leurs projets, leurs désirs : un Raskolnikov discute son crime, un Myschkin raconte ses expériences qui éclairent son caractère, un Dolgoruki raconte l'histoire de ceux qui de scélérats deviennent saints. Chez lui la conversation rejoint le drame et nous n'ignorons pas la prédilection que nourrissait le grand romancier pour cette forme d'art. S'il n'adopta pas ce genre, c'est sans doute qu'il n'ignorait pas que la longueur de ses dialogues était peu adaptée à la scène. Admirateur passionné de Schiller, il usa comme lui de longs dialogues et lorsque décrut son admiration pour le grand dramaturge allemand il s'en servit moins fréquemment.

Wassermann a suivi une ligne un peu différente. Subissant fortement l'emprise de Gerhart Hauptmann, il rêva de de-

venir dramaturge. Les premières tentatives ayant échoué, il eut recours au conte et au roman dialogué, et la première version des *Juifs de Zirndorf* ou du *Moloch* est composée en grande partie de conversations, ce qui donne au roman une grande force dramatique. A mesure qu'il devint plus maître de son art, il réserva le dialogue presque exclusivement pour les portraits et cela lui fut suggéré par Dostoïevsky.

Autre trait bien caractéristique de Wassermann, il reprend dans une œuvre postérieure les personnages déjà étudiés à fond dans un livre précédent. Il éprouve le besoin de terminer leur histoire et leur vie. Ainsi des personnages tels que Agathon Geyer, Sylvie von Erfft ou les Auffenberg, pour ne parler que d'eux, réapparaissent jusqu'à la fin de leur vie ou jusqu'au point où celle-ci ne peut vraisemblablement plus subir de changements importants. Il est rare que le sort d'un héros de roman s'achève dans un ouvrage. On le remarque pour la première fois dans *Das Gänsemännchen* où Eva, la fille illégitime de Daniel Nothafft, disparaît sans laisser de traces. Puisqu'elle n'est pas morte, nous la retrouverons dans *Christian Wahnschaffe* où elle jouera un rôle important. Ce besoin de prolonger la vie de ses personnages fut inspiré à Wassermann par la lecture des *Frères Karamazov* qui se termine par la constatation que la vie d'Alexis n'est pas terminée et qu'il faudrait encore un roman pour la compléter.

En relisant l'œuvre de Wassermann on peut voir qu'elle se partage en trois groupes : le premier commence avec son premier roman *Mélusine* ; le deuxième avec *Les Sœurs* ou la deuxième version des *Juifs de Zirndorf* et le troisième comprend tout ce qu'il écrivit après *Das Gänsemännchen*. Notre auteur entra dans la vie littéraire à peu près au moment où se produisit son premier contact avec Dostoïevsky, contact qui l'enchanta et qui lui fit subir pour toujours l'influence du grand écrivain russe. Cette influence ne parvint pas à lui faire écrire du premier coup des ouvrages savamment développés quant à la composition, à la pensée et à la forme. Il s'intéressa à tout ce qui intéressait Dostoïevsky : les « blessés », les fous, ceux qui ne peuvent s'adapter à la réalité, et les problèmes religieux. Il adopta de même l'attitude

de son modèle envers les femmes déchues, les criminels et ceux qui avouent des crimes vrais ou imaginaires, enfin il l'imita dans des scènes descriptives telles que fêtes ou incidents marqués d'un fort caractère dramatique. Le style n'avait encore fait l'objet d'aucun effort de sa part. Ce furent *Les Affinités électives* de Gœthe et les discussions avec Hugo von Hofmannsthal qui rendirent Wassermann sensible à la forme aussi bien qu'au fond. On s'en aperçoit dans un essai : *L'Art du Récit*, qu'il écrivit peu après. Ici s'affirme une compréhension plus complète de Dostoïevsky qui apparaît dans *Les Sœurs*, où il ne chercha pas à suivre seulement les aspects extérieurs de l'œuvre du romancier russe, mais où il fit effort pour en pénétrer l'âme. La deuxième version des *Juifs de Zirndorf* et du *Moloch* accentuent encore cette tendance qui disparaît dans les œuvres de la deuxième période. On ne trouve guère, dans toute l'œuvre de cette deuxième période, une influence marquée de l'*Idiot*, de *Crime et Châtiment*, ou des *Possédés*, à part la ressemblance d'Erwin et de Svidrigailov ou la façon de présenter les personnages dans *L'Homme de quarante ans*. Cela prouve que la période de véritable imitation fut relativement brève chez Wassermann [1].

La troisième période qui s'ouvre avec *Das Gänsemännchen* se distingue par une nouvelle influence de Dostoïevsky avec *les Frères Karamazov*. L'attitude de Wassermann envers la religion se modifie : il ne la traite plus seulement comme un problème de race, mais comme un problème universel. Et depuis lors chaque nouvel ouvrage montre la similitude de pensée qui unit Dostoïevsky à Wassermann. Mais seuls *Les Frères Karamazov* eurent une influence vraiment permanente et durable. De même que Christian Wahnschaffe apprit à regarder la vie sous un nouveau jour après la rencontre avec le Russe Yvan Becker, de même la philosophie de Wassermann prit une forme et une profondeur nouvelles après sa rencontre avec Dostoïevsky.

Eleanor FRANKLE.

1. Voir E. Frankle, *The Revision of Wassermann's Novels and his Artistic Developments*.

ALDOUS HUXLEY ET LA LITTÉRATURE FRANÇAISE

Aldous Huxley appartient à une génération d'écrivains anglais modernes qui ont subi à un degré extraordinaire l'attraction de la culture française. Héritiers, d'une part, de la critique académique qui, de Matthew Arnold à George Saintsbury, conseillait aux hommes de lettres anglais l'imitation de la discipline française classique, celle de l'écrivain artiste ; d'autre part, des poètes et des romanciers de l'école de l'art pour l'art qui se passionnaient pour la poésie, la peinture, le roman français contemporains, ils se sont très souvent plu à chercher leurs modèles en France, et se sont préoccupés de la civilisation française. C'est un climat auquel Huxley lui-même fait allusion, sur un ton railleur, dans son premier roman, *Crome Yellow*, où il décrit ainsi la jeune fille intellectuelle moderne : « She knew that there were very few first-rate things in the world and that those were mostly French »[1].

C'est un fait qu'il faut tenir compte de l'élément français dans la formation intellectuelle d'écrivains aussi divers que T. S. Eliot, Edith Sitwell, David Garnett, Richard Aldington, tous contemporains de Huxley. Ceci compris, on ne risque pas de se méprendre sur la position de ce dernier vis-à-vis de la littérature française. Quelques-uns de ses critiques français ont eu tendance à le considérer comme un phénomène isolé, à s'émerveiller un peu trop de ses fortes connaissances en matière de littérature française [2]. Qu'il

1. London, Chatto and Windus, 1921, p. 65.

2. M. Huxley a suscité beaucoup d'intérêt en France à partir même du moment où Proust le désigna, entre parenthèses, comme celui qui « . . . occupe actuellement

ait fait preuve d'une familiarité assez large avec la culture française est chose incontestable ; il est moins sûr qu'il ait une dette considérable envers la littérature française ; il est même permis de douter qu'il tienne, parmi les intermédiaires entre le public anglais et la littérature française un rang des plus importants.

***

M. Huxley n'a pas manqué d'occasions pour prendre contact avec ses voisins d'outre-mer. La seule biographie de lui qui ait paru jusqu'à présent nous apprend qu'il a beaucoup voyagé en France [1]. Au cours de ses études à Oxford, il a collaboré à une revue éphémère où l'on peut lire sous diverses signatures des articles sur Péguy, Mistral, Gourmont, Verhaeren, Heredia [2]. Il a publié des poèmes (dont un en français) dans l'anthologie *Wheels*, éditée annuellement par Miss Edith Sitwell. Celle-ci, dans une étude récente sur Rimbaud, reconnaît l'influence de ce dernier sur ses poèmes ainsi que sur ceux de Huxley à cette époque. Pendant l'année 1919-1920 Huxley a fait partie de la rédaction de l'*Athenaeum*, revue qui comptait Paul Valéry parmi ses collaborateurs, et où Huxley ainsi que George Saintsbury, John Middleton Murry, T. S. Elliot ont donné des comptes rendus ou bien des articles sur les ouvrages français contemporains. C'est dire que Huxley trouvait dans son milieu un stimulant aux lectures françaises.

Loin de nous l'intention de nier l'étendue des connaissances d'Aldous Huxley en la matière. Dans presque chaque roman, chaque conte, chaque essai, on relève des allusions à quelque auteur, à quelque livre français depuis le XVIe jusqu'au XXe siècle. Elles ne sont en général que des allusions d'assez maigre portée. Le plus souvent il s'agit d'une mention de nom ou de titre accompagnés de leurs caractéristiques les plus connues. Ainsi : Pantagruel se range parmi les chefs-

une place prépondérante dans le monde de la littérature anglaise ». (*Sodom et Gomorrhe*, N. R. F. [1922], I, p. 13.) Outre les traductions de sa prose (dont cinq sur huit sont l'ouvrage de M. Jules Castier et quatre sur huit sont des romans), il existe des études écrites à son sujet par MM. André Maurois, Edmond Jaloux, Jules Castier, Jacques Valette, Maurice Lanoire, etc.

1. Aiexander Henderson, *Aldous Huxley*, Chatto and Windus, 1935.
2. *Palatine Review*, Oxford, Blackwell, 1916, n°s 1-4.

d'œuvre écrits en style romantique-comique [1] ; la tragédie classique française est remarquable par la concision, l'intensité, la progression logique [2] ; ce que goûtent les Français dans la poésie de La Fontaine, ce sont les délicates nuances de beauté lyrique imperceptibles à un étranger [3] ; Rousseau est l'inventeur de « l'humanitairisme » [4]. Parfois l'allusion donne lieu à des observations plus développées, par exemple les paragraphes sur Molière dans *Texts and Pretexts* où Huxley se plaint, à propos du *Misanthrope*, du bon sens excessif de l'auteur [5]. Lorsqu'il s'agit d'un des auteurs de prédilection de Huxley, l'allusion sert de prétexte à quelques paragraphes de critique. Dans la collection des essais *Along the Road*, tout en nous informant qu'une des poches de son costume de voyage est toujours réservée aux *Maximes* de La Rochefoucauld, il fait l'éloge de ce psychologue de génie qui connaît à fond l'âme de l'homme social et dont les maximes doivent servir aux romanciers de source où puiser intrigue et personnages [6]. Mais les allusions à la littérature française d'avant le XIXe siècle sont en somme très peu nombreuses.

Les écrivains romantiques sont mentionnés presque tous, mais la plupart rien qu'en passant. Cardan dans *Those Barren Leaves* remarque que Musset est trahi, lorsque dans *Rolla* il veut faire de la tragédie, par le style romantique qui est essentiellement comique [7]. Hugo a marché à travers la littérature ainsi qu'une armée aux étendards déployés [8]. Certain jeune idéaliste déçu (Walter Bidlake dans *Point Counter Point*) trouve que ses trois mois d'amour campagnard ne ressemblent en rien à *La Maison du Berger* [9]. La poésie romantique française est représentée dans *Texts and Pretexts*,

1. Cardan dans le roman *Those Barren Leaves*, 1925, p. 208. Autre allusion à Rabelais au sujet de la profusion gargantuesque de la vie de Los Angeles, dans *Jesting Pilate*, 1926, p. 269.
2. « Ben Jonson », *On the Margin*, 1923, p. 194.
3. *Vulgarity in Literature*, 1930, p. 27.
4. « Ben Jonson », *On the Margin*, p. 199-200.
5. « Self Torture », 1932, p. 88-89.
6. « Books for the Journey », 1925, pp. 67-8.
7. P. 208. Citation de quelques vers de Musset (*Nuit de mai*) dans *Antic Hay* (1923), p. 214 de l'édition Phœnix Library [1936].
8. « Verhaeren », *On the Margin*, p. 161.
9. 1928, p. 11.

l'anthologie éditée par Huxley, par une seule citation de Théophile Gautier, sous la rubrique « Desire » et sans commentaire ; et une seule de Gérard de Nerval, le célèbre sonnet sur le prince d'Aquitaine (« El Desdichado : Le Malheureux »), placée sous la rubrique « Magic » et suivie d'une allusion à l'excentricité du poète, à son suicide, et aux ressemblances entre son procédé poétique et celui des surréalistes [1]. Cependant Huxley n'est pas sans apprécier les poètes romantiques. Il se plaît à la lecture de Vigny et — un peu malgré soi — d'Alfred de Musset, trouve du neuf à chaque lecture de l'œuvre de Hugo. Le seul qu'il ne tolère pas — ou pas pour longtemps — est Lamartine [2].

Les romanciers romantiques et réalistes, les prosateurs du XIXe siècle, à quelques exceptions près, sont aussi peu commentés que les poètes. Il y a dans l'essai sur Crébillon fils une comparaison intéressante, mais peu développée, entre les procédés psychologiques du XVIIIe et du XXe siècle, tels qu'ils apparaissent dans l'*Adolphe* de Constant et l'*Ulysses* de James Joyce [3]. Le respect que devrait témoigner tout écrivain sérieux pour Flaubert, le « saint des lettres », Huxley en fait preuve dans *Vulgarity in Literature* où il le désigne comme « celui qui n'a jamais manqué de goût [4] ». Ailleurs il le fait railler de ses scrupules littéraires [5]. L'on retrouve aussi au cours de l'œuvre de Huxley les noms de Loti, Zola, Renan, Pierre Louys. Catulle Mendès y figure comme type de l'écrivain vraiment insincère, celui dont les ouvrages ne sont qu'un pastiche voulu [6].

Les allusions à Balzac sont plus nombreuses. Plusieurs des personnages de Huxley font preuve d'intelligence vis-à-vis de Balzac, tel Cardan qui range *Les Contes drôlatiques* parmi les chefs-d'œuvre de la comédie [7]. Comme Hugo, Bal-

1. P. 99 (VII. « Don Juan », *Comédie de la Mort* de Gautier ; et 231-2.
2. Communication faite à l'auteur, 9 octobre, 1937.
3. « Crébillon the Younger», *The Olive Tree*, 1936, p. 139.
4. P. 23.
5. *Those Barren Leaves*, p. 61.
6. « Sincerity in Art », *Essays New and Old*, 1926, p. 257.
7. *Those Barren Leaves*, p. 208. V. aussi *Crome Yellow*, p. 48, *Point Counter Point*, p. 411, « After the Fireworks », *Brief Candles* (1930), p. 186 de l'édition américaine : Doran, 1930.

zac, d'après Huxley, a marché à travers la littérature ainsi qu'une armée avec drapeaux, et sa représentation de la vie est un scénario de film prodigieux [1]. Ce qui est vulgaire chez Balzac est le sujet de plusieurs pages de *Vulgarity in Literature*. C'est d'abord le style, puis ses tentatives pour s'occuper de mysticisme, aspect de la vie dont son tempérament lui interdisait la compréhension [2]. De Stendhal aussi il est question à plusieurs reprises. C'est un écrivain d'une sobriété presque diabolique (« almost fiendishly sober » [3]) ; avec Blake, Shakespeare et Dostoïevsky, c'est un psychologue de génie, bien plus au fait du caractère humain que ne le sont les psychologues professionnels modernes [4]. Dans l'essai « Obstacle Race » du recueil *Music at Night*, Huxley fait l'analyse assez détaillée d'*Armance* en le prenant pour point de départ d'une discussion sur le contraste des mœurs du XVIIIe et du XXe siècle [5].

Deux auteurs moins connus sont parmi les élus de Huxley : Jean Ogier de Gombauld et Maine de Biran. Un extrait (deux stances) du sonnet XLIV des « Poésies » du premier, « Que les grandes beautés causent de grandes peines », est cité sous la rubrique « Self Torture » de *Texts and Pretexts* [6] ; des vers du sonnet IV des « Sonnets Chrestiens » sont cités dans l'essai « How the Days Draw In » à propos d'une anthologie de « poésie sombre », et Huxley en fait remarquer la ressemblance avec l'austère mélancolie de certains poèmes de Baudelaire [7] ; ce même sonnet reparaît dans la section « Distractions » de *Texts and Pretexts*. Dans cette section également l'on retrouve des paragraphes du *Journal intime* de Maine de Biran, cités comme une réfutation, que Huxley considère comme intelligente et psychologiquement exacte, de la théorie du divertissement de Pascal [8]. Sous la rubrique « Old Age », Huxley donne des extraits appropriés

1. « Verhaeren », *On the Margin*, p. 161.
2. P. 43 et suiv.
3. « Ben Jonson », *On the Margin*, p. 192.
4. *Vulgarity in Literature*, p. 20.
5. 1931.
6. *Les Poésies de Gombauld* (Paris, Augustin Courbé, 1646) ; *Texts and Pretexts*, p. 87-8.
7. *On the Margin*, pp. 106-7.
8. P. 263-6.

du *Journal*, le commentaire le plus beau et le plus scientifique qu'il connaisse sur le sujet ; et ici Huxley témoigne de son admiration pour l'âme si belle et si originale de l'auteur [1].

A plusieurs auteurs français, Huxley a consacré un essai entier. Ceci ne prouve pas forcément un intérêt tout particulier. L'essai sur Crébillon fils, par exemple, ne répond, on peut le croire, à aucune prédilection de la part de Huxley, qui l'a écrit pour servir d'introduction à une édition des lettres de cet écrivain. Néanmoins Huxley l'a jugé digne de réimpression [2]. Son introduction est un petit discours qui prend l'œuvre de Crébillon comme un témoignage au sujet de l'art de vivre tel qu'on le pratiquait au XVIIIe siècle. Crébillon fils est, d'après Huxley, à la fois l'un des hommes les plus représentatifs à cet égard, et l'un des psychologues les plus fins de son époque.

« On Re-Reading *Candide* » (*On the Margin*) fournit encore un prétexte à comparaison ; cette fois entre l'état du monde et des esprits au XVIIIe et au XXe siècle. Au temps de Candide, on s'étonnait du désastre, de l'injustice ; à présent c'est lieu commun. De nos jours, tout est possible et surtout l'affreux [3].

Un intérêt bien plus vif et plus soutenu de la part de Huxley, va vers Pascal, sujet d'un essai dans *Do What You Will*, de commentaires dans *Texts and Pretexts* et d'allusions ailleurs. Tout au début de l'essai, Huxley fait savoir qu'il s'intéresse moins à Pascal qu'à la psychologie humaine : Pascal ne doit servir que de prétexte. C'est en moraliste, en apologiste du culte de la vie que Huxley entreprend la critique de Pascal, et les résultats en sont assez intransigeants. Il voudrait ramener la métaphysique de Pascal à sa mauvaise santé, exclusivement. Impossible donc pour les hommes sains d'accepter cette métaphysique de malade. L'aspiration à être plus qu'un homme ne manque jamais de produire des êtres moins qu'humains. L'horreur de Pascal devant

1. P. 150 et suiv.

2. *Essays New and Old*, 1926 ; *The Olive Tree*, 1936. Il est question à plusieurs reprises du *Sofa* dans *Antic Hay*.

3. Autres allusions à Voltaire dans « Hubert and Minnie », *Little Mexican*, 1924, p. 213 ; *Antic Hay*, p. 119.

« le silence éternel des espaces infinis » est au dire de Huxley puérile, sinon coupable. On serait presque tenté d'attribuer à Huxley un peu de cette vulgarité dont il a chargé Balzac : l'incompréhension du mysticisme. Mais l'explication n'est peut-être pas si simple. Ce recueil d'essais est caractérisé tout entier par son amertume. Huxley qui a toujours quelque tendance à faire de la morale n'a jamais été si peu discret qu'en exaltant le culte de la vie. Si Huxley affiche à cette époque une incompréhension totale des qualités de Pascal, si, en présence de cette distinction d'esprit il ne s'aperçoit que de l'odeur de pourriture d'une âme crevant de faim (« Deprived of its nourishment, the soul grows thin and mangy... Even in Pascal's neighborhood there is a bit of a smell. ») [1] ; si, en contemplant cette vie sainte, il n'entend, au lieu de chants angéliques, qu'un grincement âpre et pénible [2], ce n'est peut-être que l'aberration d'un moment dont les causes ne sont pas impossibles à démêler [3]. C'est ainsi que dans *Music at Night*, ayant retrouvé son calme, il peut citer comme celui d'un psychologue réaliste le mot de Pascal : « Il n'est pas bon d'être trop libre. Il n'est pas bon d'avoir toutes les nécessités [4]. » Il lui arrive de regarder la terreur des espaces infinis comme un des effets possibles et légitimes de la méditation [5]. Et dans *Texts and Pretexts*, nous l'avons vu, c'est à Maine de Biran qu'il fait appel pour répondre, en critique fin et modéré, à la théorie du divertissement.

***

C'est surtout de la littérature contemporaine que l'œuvre de Huxley porte la trace ; elle révèle une connaissance approfondie et même une influence possible. La poésie symboliste, le roman post-réaliste ont laissé plus d'une marque sur lui.

Le Parnasse ne paraît pas avoir retenu son attention. Il a consacré à cette école un paragraphe (supprimé lors de la ré-

1. « One and Many », *Do What You Will*, 1929, p. 43, 45.
2. « Pascal », *Do What You Will*, p. 309.
3. Je reviendrai sur ce point à propos de la critique de Baudelaire faite par Huxley.
4. « Obstacle Race », p. 91.
5. « Meditation on the Moon », *ibid.*, p. 47.

impression) dans un essai : « The Subject Matter of Poetry [1] ». Leconte de Lisle et Heredia ont écrit des poèmes où leur émotion ne se trouvait pas intéressée. Ce procédé est un tour de passe-passe. « Most of Leconte de Lisle's poems are conjuring tricks ; Heredia produced upwards of a hundred rabbits, bowls of goldfish and paper flowers out of nowhere by the same process. » Huxley avoue s'amuser à la lecture de cette poésie, mais ne savoir comment la juger. Et par la suite il n'y revient guère.

Quant aux poètes qui se rattachent de près ou de loin au symbolisme, on retrouve la plupart de leurs noms dans les pages de Huxley. La seule omission importante est Verlaine, et cela se comprend. Il représente pour Huxley la mélancolie sentimentale de la fin du siècle, état d'esprit avec lequel la génération suivante en voudrait bien avoir fini [2]. Sur Verhaeren il a écrit un essai, réimprimé dans *On the Margin*, mais qui ne fait preuve d'aucune sympathie particulière [3]. D'après Huxley le propre de Verhaeren est de « tailler en drapeaux l'étoffe de la vie » : ce qui, pour l'homme intelligent (tel Huxley), manque de finesse. Huxley lui reproche le culte de l'énergie, de la violence, ; d'avoir donné comme Balzac une version cinématographique de la vie. C'est lorsqu'il a laissé de côté les drapeaux, dans les bucoliques et les poèmes d'amour des *Heures*, qu'il devient intéressant. Et Huxley trouve dignes d'intérêt également les poèmes de sa période de crise, ceux des *Flambeaux Noirs*, des *Débâcles*, où l'énergie est concentrée, est tourné vers l'intérieur.

Huxley n'a pas voulu réimprimer le compte rendu de *La Vierge et les Sonnets* de Francis Jammes, qui a paru dans l'*Athenaeum* du 30 mai 1919 [4]. D'après cet article l'on peut estimer que Huxley a vraiment goûté la poésie — surtout de jeunesse — de Jammes. Tout en témoignant de l'admiration pour le sonnet : « Il était au delà des jeunes frénésies... » il regrette les temps où Jammes fit avec le nom de cette « pen-

1. « Three Critical Essays on Modern English Poetry », *The Chapbook*, London, The Poetry Book Shop, March 1920, v. 11, n° 9. Réimprimé dans *On the Margin*.
2. « A Ghost of the Nineties [Dowson] », *Athenaeum*, 10 octobre, 1919, p. 996.
3. Publié d'abord dans l'*Athenaeum*, 19 novembre, 1920.
4. P. 409.

sionnaire divine », Clara d'Ellébeuse, une musique si exquise, où se mêlaient ensemble passion, sentiment, ironie, absurdité même. C'est un nom dont Huxley s'est souvenu. Il en a fait le motif d'un conte curieux, « Green Tunnels » (*Mortal Coils*) [1], qui a pour héroïne une jeune fille charmante et troublée. Mais l'article précise, en outre, les raisons de son admiration pour la poésie de Francis Jammes. C'est que Jammes évite soigneusement la rhétorique, trop fréquente dans la poésie française ; il n'est pas de cette nombreuse compagnie de poètes français : les « marchands de pathos et les faiseurs d'emphase, et tous les baladins qui dansent sur la phrase ».

Verhaeren et Jammes, avec Baudelaire, sont les seuls poètes auxquels Huxley ait consacré un article. Il a néanmoins témoigné de l'intérêt pour d'autres poètes modernes. Dans le premier numéro de la *Palatine Review* (janvier-février 1916) se trouve un poème qui est intitulé « Villiers de l'Isle-Adam ». Ce poème, que je cite ici parce qu'il ne figure que dans les pages de cette petite revue et dans le premier recueil de poésie de Huxley, montre assez bien sous quel jour romantique Villiers apparaît au jeune poète anglais :

Up from the darkness on the laughing stage
A sudden trap-door shot you unawares
Incarnate Tragedy, with your strange airs
Of courteous sadness. Nothing could assuage
The secular grief that was your heritage,
Passed down the long line to the last that bears
The name, a gift of yearnings and despairs
Too greatly noble for this iron age.

Time moved for you not in quotidian beats
But in the long slow rhythm the ages keep
In their immortal symphony. You taught
That not in the harsh turmoil of the streets
Does life consist ; you bade the soul drink deep
Of infinite things, saying, 'The rest is nought' [2].

Dans *Vulgarity in Literature*, un Huxley qui a dépassé cet

1. 1922.
2. M. Huxley a bien voulu autoriser cette citation, ainsi que celle de « Zoo celeste » (p. 87 de cet article).

enthousiasme à la mesure du « culte de la vie », reproche aux artistes fin de siècle leur devise, le mot de Villiers : « Vivre ? Nos valets le feront pour nous » [1].

Dans *Texts and Pretexts* sous la rubrique « Colloquialisms » se trouve une citation de Laurent Tailhade : « Ce qui fait que l'ancien bandagiste renie » [2]. Huxley le commente en démontrant l'excellence du style familier appliqué à un tel sujet. Dans ce recueil également, au chapitre « Visitations » il est cité quatre stances de M. Paul Valéry : « Tes pas, enfants de mon silence » [3]. Et dans *Vulgarity in Literature*, M. Valéry figure en tant que critique excellent comme le sont tous les poètes excellents [4]. M. André Maurois signale des rapprochements entre ces ceux écrivains. « Comme M. Teste, Huxley comprend, démontre, reconstruit et méprise tous les systèmes, mais comme le créateur de Teste, il est sauvé par la poésie à la fois des systèmes et du mépris » [5]. Et encore, Huxley pourrait dire avec M. Teste : « La bêtise n'est pas mon fort », mais c'est là précisément un défaut de Huxley romancier, défaut signalé par M. Edmond Jaloux et que celui-ci n'a guère l'espoir de voir corrigé, craignant qu'il ne soit un peu tard pour que M. Huxley se mette à la bêtise [6]. C'était son avis en 1931. Peut-être y a-t-il des lecteurs qui croient à regret discerner une réponse à cette critique dans certaines tendances des livres les plus récents de M. Huxley.

***

Les poètes français auxquels Huxley s'est surtout intéressé sont les grands représentants du symbolisme : Rimbaud, Mallarmé, Laforgue et l'ancêtre de l'école : Baudelaire.

La critique de Baudelaire par Huxley présente un problème assez curieux. Les allusions à Baudelaire sont fréquentes : les citations de Baudelaire dans *Texts and Pretexts* au nombre de neuf (plus que pour n'importe quel autre écri-

1. P. 9. M. Huxley cite sans doute de mémoire. Dans *Axël* la phrase paraît ainsi : « Vivre ? les serviteurs feront cela pour nous. »
2. P. 202-3.
3. Du poème « Les Pas », *Charmes, ou Poèmes*, 1922. *Texts and Pretexts*, p. 14.
4. P. 26.
5. *Magiciens et Logiciens*, Paris, Grasset [1935], p. 347.
6. « *Point Counter Point* », *Au Pays du Roman*, Paris, Corrêa, 1931, p. 215.

vain français) ; un essai (« Baudelaire », *Do What You Will*) et la plus grande partie d'un autre (« *Accidie* », *On the Margin*) lui sont consacrés ; le personnage de Spandrell dans *Point Counter Point* est inspiré en partie de la vie et du caractère du poète ; et Huxley a fait une traduction d'une des *Fleurs du Mal.*

La traduction de « Femmes damnées : Delphine et Hippolyte » (*Arabia Infelix*) [1] est en général réussie. La ferveur morale en est en quelque sorte atténuée, ce qui est assez naturel, car Huxley ne se place pas au point de vue chrétien et ascétique du poète français. On a souvent remarqué que la traduction de l'alexandrin français par le vers anglais de cinq pieds fait perdre quelque chose de l'ampleur, de la majesté de l'original. Le fait est à noter ici surtout à la dernière stance, où d'ailleurs on ne peut que regretter que le mot d'une importance capitale, *infini*, soit rendu par *dieu*, substitution à la fois banale et ambiguë.

> Far from your kind, outlawed and reprobate,
> Go, prowl like wolves through desert worlds apart !
> Disordered souls, fashion your own dark fate,
> And flee the god you carry in your heart.

Huxley ne paraît pas incapable de sentir les qualités propres à la poésie de Baudelaire. Il remarque les affinités entre certains poèmes de Jean Ogier de Gombauld et ceux de Baudelaire : « ... un corps animé du seul ver qui le ronge » pourrait être d'un Baudelaire Huguenot du XVIIe siècle [2]. Baudelaire est, d'après Huxley, le poète par excellence de l'*accidie* : dans l'essai sur « *Accidie* » il cite les vers : « L'ennui, fruit de la morne incuriosité, / Prend les proportions de l'immortalité » [3]. Dans *Texts and Pretexts* il cite encore à ce propos le meilleur des sonnets « Spleen » (« Quand le ciel bas et lourd... ») [4]. Il analyse le procédé de Baudelaire sous la rubrique « Descriptions » où le poème « Les Bijoux » est cité comme exemple de l'excellence de la description tout à la fois de l'objet vu et des sensations de celui qui voit [5]. Il compare

1. 1929.
2. « How the Days Draw In », *On the Margin*, p. 106.
3. « Spleen » (« J'ai plus de souvenirs... ») ; *On the Margin*, p. 22.
4. « Distractions », p. 266.
5. P. 213.

trois poèmes sur la vieillesse, celui de Milton, celui de Samuel Taylor Coleridge et celui de Baudelaire, et il juge ce dernier de beaucoup le meilleur.

In the dark and splendid oratory of Baudelaire's third stanza what is perhaps the worst of all the miseries of growing old finds its most accurate, its completely adequate expression. Here are no deliciously mournful sunsets or distant bells, but a harsh pain made more agonizing by the beauty (for beauty has a penetrative force), by the grave perfection (for perfection is barbed and, having pierced, remains in the wound) of its poetical rendering [1].

Dans *Eyeless in Gaza* ce sont des vers de Baudelaire (« Les Bijoux ») qui constituent pour le jeune Brian Foxe, nullement sensible au médiocre, la « tentation » du meilleur dans la littérature [2].

D'ailleurs, le portrait de Spandrell inspiré par Baudelaire est tracé d'une façon assez sympathique. Les traits empruntés au poète français sont ramenés à une crise d'adolescence parallèle à celle de Baudelaire : c'est-à-dire au bouleversement produit par le second mariage d'une mère adorée. Spandrell comme Baudelaire a pour beau-père un militaire qu'il déteste ; comme Baudelaire, il est forcé de demander de l'argent à sa mère qui lui reproche sa vie désordonnée [3] ; il se plaît dans la compagnie d'une vieille prostituée ressemblant à un décor de théâtre vu au soleil ; [4] et l'épisode où il punit sur des fleurs l'insolence de la nature est à rapprocher des vers de Baudelaire : « Quelquefois dans un beau jardin... » [5] et du passage dans sa lettre à Fernand Desnoyers (1855) : « J'ai même toujours pensé qu'il y avait dans *la nature* florissante et rajeunie quelque chose d'affligeant, de dur, de cruel, — un je ne sais quoi qui frise l'impudence » [6]. A d'autres points de vue aussi Spandrell se rapproche de Baudelaire. Les descriptions des fins de nuit qu'il affectionne [7]

1. A propos du poème « Réversibilité » ; *Texts and Pretexts*, p. 148-9.
2. 1936, p. 214.
3. *Point Counter Point*, p. 250-1.
4. P. 478-80.
5. Du poème « A Celle Qui Est Trop Gai » ; cité par Huxley dans *Texts and Pretexts*, p. 28.
6. *Lettres* 1841-66, Mercure de France, 1906, p. 73.
7. P. 200.

pourraient s'inspirer de « L'Aube spirituelle » et du « Crépuscule du Matin » [1]. Il préfère les amantes qui jouent volontiers le rôle de victime [2] ; il s'ennuie effroyablement, refuse de se distraire ; laisse « pousser des champignons dans son cœur » [3]. Il a épuisé toutes les formes ordinaires du vice, et, n'y trouvant plus le sentiment de faire le mal, ne réussit plus à les goûter [4]. C'est un ascète à rebours. La critique de Spandrell est faite par Mark Rampion, disciple du culte de la vie et dessiné d'après D. H. Lawrence, très lié avec Huxley à l'époque de *Do What You Will* et de *Point Counter Point.* Critique violente, il va sans dire, et qui porte sur la haine de la vie dont Spandrell est censé souffrir. Ce n'est pas toutefois une critique sans prévention et l'on doit constater qu'elle ressemble beaucoup à la critique de Baudelaire faite par Huxley lui-même dans l'essai de l'année suivante, publié dans *Do What You Will* [5].

D'abord en ce qui concerne l'ennui de Baudelaire. La description de l'ennui éprouvé par Spandrell vient appuyer l'impression que fait l'article sur Baudelaire dans *Do What You Will.* On dirait que Huxley ne se rend pas tout à fait compte de la profondeur de ce sentiment chez Baudelaire. Huxley avait bien dit, dans « *Accidie* », que la forme moderne de cette maladie ancienne était un mélange d'ennui (boredom), de douleur (sorrow), et de désespoir [6]. Il dira aussi dans *Texts and Pretexts* que la cause en est organique ; que le re-

1. La première stance de « L'Aube spirituelle » est citée dans *Texts and Pretexts* (p. 266) avec des remarques sur la justese d'observation de Baudelaire psychologue.

2. P. 210. V. le passage (cité dans *Do What You Will,* p. 184-5) de *Fusées* (*Œuvres complètes,* éd. Gautier-Le Dantec, 1937, t. VI, p. 260) ; idée sur laquelle Huxley revient assez souvent dans ses romans et ses contes.

3. P. 305 ; v. « Spleen » IV, *Les Fleurs du Mal.*

4. P. 300-02. Idée qui pourrait s'inspirer d'une phrase de Baudelaire citée par Huxley dans *Do What You Will* : « La volupté unique et suprême de l'amour gît dans la certitude de faire le mal. Et l'homme et la femme savent de naissance que dans le mal se trouve toute volupté ». (« Baudelaire », p. 180-1).

5. Sans doute Huxley n'a-t-il pas voulu peindre sous les traits de Spandrell un Baudelaire complet. Il a laissé de côté non seulement le génie mais aussi le métier de Baudelaire, — omission qui fausse en quelque sorte les traits empruntés. Mais puisque ces traits sont ceux précisément sur lesquels porte la critique de Baudelaire ainsi que de Spandrell, je crois légitime de considérer dans la discussion de la critique baudelairienne de Huxley, en même temps l'homme et le personnage — en faisant naturellement les distinctions nécessaires.

6. *On the Margin,* p. 22.

mède prescrit par Pascal n'a rien à faire avec la maladie [1]. Néanmoins, il parle de l'ennui de Spandrell comme d'une chose pour ainsi dire voulue, dont il aurait pu s'échapper au moyen de livres, de concerts, de la compagnie d'amis [2]. Au reste, il fait une distinction, il est vrai, dans *Do What You Will*, entre les causes de l'ennui de Baudelaire et ce qui produit l'ennui chez les générations actuelles : la philosophie du divertissement (goodtime) et les amusements mécaniques ; mais il affirme que l'ennui ressenti et exprimé par Baudelaire est celui du monde moderne, de sorte que Baudelaire est le poète moderne le plus goûté. Il est peu probable que des sentiments ayant des causes très différentes produisent des effets identiques. Il est aussi peu probable qu'un poète de génie exceptionnel, poète d'élite, exprime un état d'esprit très commun et très diffus. Et, en effet, l'*accidie* de Baudelaire n'est apparentée que d'assez loin avec l'ennui du XXe siècle. Heureusement ; une espèce de malaise, de mécontentement vague, une faculté de désabusement et de déception facile rendent toutefois la vie plus supportable que ne fait « l'angoisse atroce, despotique », que le nihilisme amer et convaincu de Baudelaire. Comme dit M. Vivier :

> Le spleen de Baudelaire n'est ni la tristesse, ni le désespoir, ni l'ennui, bien qu'il possède quelque chose de chacun de ces états d'âme. Plus amer que la tristesse, plus morne que le désespoir, il est plus aigu que l'ennui dont il offre pour ainsi dire la correspondance positive [3].

Même chez les poètes modernes il n'y a rien de vraiment comparable. Le biographe de Huxley croit pourvoir rapprocher de Baudelaire certains sonnets de Huxley parus dans *The Cicadas* (1931) et dont le désespoir serait d'après lui baudelairien [4]. Il semble qu'on n'ait qu'à comparer « Mediterranean » ou « Tide » de Huxley et « Le Goût du Néant » de Baudelaire pour se rendre compte de la distance qui sépare les deux poètes, dont l'un, visité par un découragement éphémère, et non dépourvu d'espoir, s'écrie : « O deliver me /

1. « Distractions », p. 267-8.
2. P. 305.
3. Robert Vivier, *L'Originalité de Charles Baudelaire*, Paris, Renaissance du Livre, 1926, p. 108-9.
4. Henderson, *Huxley*, p. 230.

From this defiling death ! » et dont l'autre, essentiellement sans espérance, demande : « Avalanche, veux-tu m'emporter dans ta chute ? ».

Il en est de même pour *Arabia Infelix* de Huxley ou pour *The Waste Land* de M. T. S. Eliot, qui expriment fort bien l'ennui moderne.

If there were water, if there were
But a shower, a little fountain springing,
How rich would be the perfumed air,
And the green woods with shade and singing.
(*Arabia Infelix.*)

If there were rock
And also water
And water
A spring
A pool among the rock
If there were the sound of water only
Not the cicada
And dry grass singing
But sound of water over a rock
Where the hermit-thrush sings in the pine trees
Drip drop drip drop drop drop drop
But there is no water.
(*The Waste Land*, V.)[1]

C'est un ennui pour ainsi dire fade, sans relief ; ce n'est nullement la souffrance aiguë, positive, intense, de ce Baudelaire dont Paul Bourget a écrit : « De ses vers s'exhale non plus la lamentation du regret qui pleure le bonheur perdu, ou du désir qui implore le bonheur lointain, mais l'amère et définitive malédiction jetée à l'existence par le vaincu qui sombre dans l'irréparable nihilisme... [2] »

Et si Huxley se trompe sur l'ennui de Baudelaire, il ne comprend pas non plus son christianisme. Il veut bien admettre que Baudelaire a la conception orthodoxe du péché et c'est à cause de cela même que Baudelaire a intérêt à pécher. Dieu hait l'indulgence ; donc Baudelaire, sataniste

1. La comparaison entre Baudelaire et M. T. S. Eliot a été admirablement faite par Peter Quennel (*New Statesman and Nation*, 18 avril, 1936) qui remarque la vitalité réduite, la température comme abaissée du XXe siècle par rapport à Baudelaire.

2. *Essais de Psychologie Contemporaine*, Paris, Plon, 1917, t. I, « Charles Baudelaire », p. 15.

ou chrétien à rebours, pratique l'indulgence. Une façon de connaître Dieu, c'est Spandrell qui le dit, est de le nier [1]. Ainsi Spandrell et Baudelaire se font accuser d'être des adorateurs de la mort, et c'est au nom du culte de la vie que Mark Rampion, dans *Point Counter Point*, et Huxley dans *Do What You Will*, font la critique de Spandrell et de Baudelaire. Mais d'abord c'est se tromper que d'accuser Baudelaire d'une débauche systématique et voulue [2]. Et puis, Huxley aurait pu tout aussi bien faire sa critique de Baudelaire, adversaire du culte de la vie, en le traitant simplement de chrétien, d'âme *naturaliter christiana*. Car la haine de la vie dans certains de ses aspects [3] : préoccupation du mal, inquiétude de la conscience, sont le propre du chrétien médiéval et l'on ne peut lire des poèmes tels que « l'Irrémédiable », « Le Mauvais Moine », « Le Châtiment de l'Orgueil », « L'Irréparable », « L'Horloge », sans tomber d'accord avec M. T. S. Eliot, interprète plus sympathique que Huxley, que Baudelaire se rapprochait, par la sensibilité, de Dante et de Tertullien [4].

Comment se fait-il que Huxley se soit un instant, vers 1929, égaré sur le compte de Baudelaire ? Comment se fait-il qu'un critique aussi fin que lui ait pu écrire du grand poète moderne qu'il a défiguré et qu'il a souillé pour ses lecteurs l'univers entier [5] ?

Un passage de *Those Barren Leaves* fournit peut-être la réponse à ces questions. On a tendance à percevoir dans autrui ses propres défauts : « ... our personal knowledge of the vice — a knowledge not conscious or intellectual, but obscure, practical and instinctive — tends to direct the attention of the superficial, educated part of the mind to manifestations of this particular weakness, tends even to make it detect such manifestations where they do not exist... » On sait par l'éducation qu'ils sont répréhen-

1. *Point Counter Point*, p. 155.
2. « Baudelaire », *Do What You Will*, p. 193.
3. Non pas, bien sûr, le culte de la mort, mais Huxley les confond. V. « Pascal », *Do What You Will*, p. 283.
4. « Baudelaire in our Time », *For Lancelot Andrewes*, New York, Doran, 1929, p. 97-8. Sur la conception du péché original chez Baudelaire, v. lettre à Alphonse Toussenel, 21 janvier 1856, *Lettres*, p. 84-5.
5. « Baudelaire », *Do What You Will*, p. 183.

sibles ; à force de les éprouver, on arrive à s'y intéresser tout particulièrement [1]. N'est-il pas possible que Huxley se soit rendu compte de certains traits qui lui sont communs avec Baudelaire, traits fondamentaux, qu'il a été amené, par d'autres éléments de sa nature, ou bien par l'éducation, le milieu, à condamner ? Et l'influence de D. H. Lawrence exercée surtout à cette époque, l'imposition d'une doctrine qui répugnait foncièrement au tempérament de Huxley, aurait pu, en renforçant sa désapprobation spontanée de ces traits, aigrir le jugement qu'il portait sur les mêmes caractères, tels qu'il les discernait chez Baudelaire.

André Maurois compare Huxley à Baudelaire quant à l'intelligence, l'ennui, le désir, pour échapper à la pensée, d'une sensualité cruelle [2]. Il y a, ce me semble, d'autres traits par lesquels ils se ressemblent d'une façon encore plus accentuée. Ce sont d'abord les caractères de Baudelaire dont Huxley fait la liste dans *Do What You Will* et qui se rattachent tous au mépris de l'homme, — en général stupide. « Moi, je me fous du genre humain », dit Baudelaire, et Huxley aurait pu tout aussi bien l'avoir dit [3]. Tous deux refusent de croire à la doctrine du progrès [4], tous deux rejettent la croyance naïve du démocrate que l'éducation peut rendre tout homme intelligent et vertueux [5]. L'imprimerie a suscité l'indignation de Baudelaire, et Huxley dénonce à plusieurs reprises la surproduction des imprimés et l'habitude de lire pour tuer le temps [6]. Tous deux se sentent à l'écart de la foule et ne se refusent pas, comme dit Baudelaire, « le plaisir aristocratique de déplaire ». [7]

1. Méditation de Miss Thriplow, romancière, p. 264-5.
2. *Magiciens et Logiciens*, p. 343.
3. Cité par Huxley dans « Baudelaire », *Do What You Will*, p. 181 ; v. le poème « Topiary » dans *Defeat of Youth*. Philip Quarles, l'un des porte-parole de Huxley, admet sa préoccupation exclusive du roman d'idées, qui ne s'occupe forcément que de la proportion infime de personnes qui ont des idées. (*Point Counter Point*, p. 409-10). On pourrait facilement multiplier les exemples.
4. « Baudelaire », *Do What You Will*, p. 179. « Ours is a spiritual climate in which the immemorial decencies find it hard to flourish. Another generation or so should see them definitely dead ». (« Silence is Golden », *Do What You Will*, p. 61) ; v. aussi « Revolutions », p. *ibid.*, 224-5.
5. « Baudelaire », *ibid.*, p. 179. V. *Proper Studies*, 1927, Chapts. I-IV.
6. « Baudelaire », p. 180. V. aussi « Silence is Golden », p. 61.
7. Cité dans *Vulgarity in Literature*, p. 22.

Mais voici des ressemblances plus foncières encore. Jacques Crépet a pu décrire Baudelaire en ces termes :

Plus qu'aucun il était cet homo-duplex dont l'énigme a agité toute l'antiquité, et Pascal avant de Maistre, — celui que les voix d'en haut et d'en bas se disputent, celui qui tout à la fois, dans le même moment, veut et ne veut pas, aime et hait, et que ces postulations simultanées déchirent ; mais, de par la richesse de son génie, l'homo-duplex se triplait, chez lui, d'un observateur qui comptait les coups, impartial comme un directeur de combat sur le terrain [1].

Et M. Vivier écrit de même : « Baudelaire s'est condamné à demeurer le théâtre et la proie d'un conflit tragique et sans issue. [2] »

Cet *homo duplex* est un personnage dont Huxley paraît très préoccupé et dont il comprend assez bien l'état d'âme pour l'avoir éprouvé lui-même. Le conflit sous sa forme la plus simple peut-être est celui de la chair et de l'esprit, tel qu'il est mis en scène dans les poèmes lyriques « The Alien » et « The Defeat of Youth » ; dans les personnages de Denis (*Crome Yellow*), Guy (« Happily Ever After », *Limbo*, 1920) Calamy (*Those Barren Leaves*), Walter Bidlake et Spandrell (*Point Counter Point*), Bernard Marx (*Brave New World*, 1932), Brian Foxe (*Eyeless in Gaza*). Un autre conflit, plus sérieux, est celui qui résulte d'un dédoublement complexe, tel que celui de Philip Quarles et Anthony Beavis, prédestinés, leur semble-t-il, à être spectateurs de la vie, mais voulant — ou croyant qu'ils devraient vouloir — y participer[3]. Que c'est précisément le cas de Huxley, il nous l'avoue lui-même : « The earthly paradise ! The earthly paradise ! With what longing between the bars of my temperament do I peer at its bright landscape, how voluptuously sniff at its perfumes... But the bars are solid... Self-hindered I cannot enter and make myself at home »[4]. Pour Huxley comme pour Baudelaire, cette intelligence exaspérée, aristocratique, qui

1. Préface de son édition des *Fleurs du Mal* (Conard, 1922) p. XXXIV.
2. *Op. cit.*, p. 94.
3. V. *Point Counter Point*, p. 474.
4. *Texts and Pretexts*, p. 75. Même sentiment exprimé par Chelifer dans *Those Barren Leaves*, p. 85.

les empêche de goûter et même de comprendre les plaisirs du commun, occupe une place si importante que les conseils de Sainte-Beuve à Baudelaire pourraient aussi bien s'adresser à Huxley :

... vous vous défiez trop de la passion, c'est chez vous une théorie. Vous accordez trop à l'esprit, à la combinaison. Laissez-vous faire, ne craignez pas tant de sentir comme les autres, n'ayez jamais peur d'être trop commun ; vous aurez toujours assez, dans votre finesse d'expression, de quoi vous distinguer [1].

Huxley est d'avis que Baudelaire aurait été plus heureux s'il avait pu échapper de la prison de son moi, se perdre dans une réalité impersonnelle. Il n'a jamais connu le monde qu'en lui-même. Mais cette impossibilité de sortir de soi, n'est-elle pas encore une conséquence de l'état d'esprit de l'*homo duplex*, conséquence que Huxley n'est certes pas sans éprouver [2] ? La variété très restreinte des personnages de Huxley donne lieu de croire que l'auteur n'a point réussi à s'identifier avec une diversité de natures humaines.

Enfin si Huxley dénonce Baudelaire en tant que puritain [3], n'est-ce pas que Huxley se reconnaît ce trait encore, auquel il ne réussit pas à se soustraire malgré son intelligence sceptique ? « Intellectually he was a Voltairian, emotionally a Bunyanite » ; description du jeune homme tourmenté dans « Happily Ever After » mais qui s'applique à Huxley [4]. C'est le puritain, le chercheur de vérité et nullement le sceptique qui l'emporte chez lui. Dans ses essais de critique sa préoccupation constante est celle des mœurs et de la morale. Il y a presque toujours une leçon à dégager du recueil le moins « à thèse » [5].

1. Appendix, *Les Fleurs du Mal*, Paris, Calmann Lévy, 1892, p. 397. Lettre de Sainte-Beuve à Baudelaire, 1857.

2. V. les personnages Philip Quarles et Anthony Beavis et surtout dans *Point Counter Point*, p. 270. C'est le manque d'impersonnalité — qualité de poète — que M. Edmond Jaloux reproche à Huxley. Il semble que Baudelaire l'ait possédé à un bien plus haut degré que Huxley. En tout cas, il croit le posséder : v. lettre à sa mère, 9 janvier 1856. « Le propre des vrais poètes — pardonnez-moi cette petite bouffée d'orgueil, c'est le seul qui me soit permis — est de savoir sortir d'eux-mêmes et comprendre une tout autre nature. » (*Lettres inédites à sa Mère*, éd. J. Crépet, Conard, 1918, p. 111.)

3. « Baudelaire », *Do What You Will*, p. 193.

4. *Limbo* (1920), p. 173 de l'édition Doran, New York, n. d. V. Desmond MacCarthy, *Criticism*, London, Putnam [1932], p. 240-4 ; v. aussi la confession de Denis (*Crome Yellow*, p. 41).

5. V. *Jesting Pilate*, p. 291 ; *Texts and Pretexts*, p. 309.

On sent à travers son œuvre l'intelligence inquiète aux prises avec le tempérament du moraliste ; la formation positiviste, matérialiste, cherchant à triompher d'une nature essentiellement idéaliste, voire mystique. Mais tout d'abord le moraliste était sans système, le puritain sans Eglise [1]. C'est le moraliste qui cherche un système, le puritain à la recherche d'une Eglise, que la doctrine de Lawrence a séduit ; et dès lors, avec un zèle de fanatique Huxley s'est mis à la prêcher, à tout juger d'après ses principes. Toutefois l'intelligence est restée peu satisfaite de cette doctrine par trop simpliste ; le tempérament s'est montré rebelle à ce système de vie toute instinctive. [2] De là l'aigreur qui se dégage des œuvres de cette période, surtout de *Point Counter Point* et de *Do What You Will*, et qui gâte la critique d'un grand poète dont Huxley n'a cependant pas manqué de priser le génie.

***

Après Baudelaire, le poète français le plus important pour Huxley était à coup sûr Rimbaud. Il ne lui a pas consacré d'étude particulière, mais, dans plusieurs paragraphes des essais et surtout du recueil *Texts and Pretexts*, il parle de ce qui fait pour lui l'excellence de ce poète. D'ailleurs — ce qui n'était pas le cas pour Baudelaire — il est possible de retrouver l'influence de Rimbaud dans sa propre poésie. Il a traduit un seul des poèmes de Rimbaud, « Les Chercheuses de Poux » [3] (*Defeat of Youth* [4]) : poème très difficile à rendre en anglais et que Huxley semble avoir traité aussi bien, sinon mieux, que d'autres traducteurs. Il en reproduit assez bien le style familier, qualité qu'il admire particulièrement chez Rimbaud.

They set him at a casement, open wide
On seas of flowers that stir in the blue airs,
And through his curls, all wet with dew, they slide
Those terrible searching finger-tips of theirs.

1. V. Edwin Muir, *Transition : Essays on Contemporary Literature*, New York, Viking Press, 1926, p. 106.

2. Il n'a pas dû ignorer ce conflit : v. Philip Quarles : il vaut mieux rester soi-même et cultiver son jardin que de se mêler de la vie simple. (*Point Counter Point*, p. 268.)

3. Poème qui a beaucoup tenté les poètes anglais ; v. les traductions de John Gray et de T. Sturge Moore.

4. Oxford, Blackwell, 1918.

Et il me semble qu'il rend fort bien la langueur de la dernière strophe :

> He is drunk with Languor—soft accordion-sigh,
> Delicious wine of Love in Idleness ;
> Longings for tears come welling up and die,
> As slow or swift he feels their magical caress.

Dans *Point Counter Point* Walter Bidlake écrit pour le journal de Burlap un article sur Rimbaud, et il s'ensuit une conversation où Burlap, toujours onctueux et sentimental, fait l'éloge de Rimbaud qui avait perdu sa vie pour le gagner [1]. Ce n'est pas l'avis de Walter Bidlake, ni de Huxley qui dans *Texts and Pretexts* reproche à « l'archipoète » d'avoir perdu non moins de deux vies — vie sensuelle et vie intellectuelle [2]. Les citations de Rimbaud dans *Texts and Pretexts* sont au nombre de six. Sous la rubrique « The Earthly Paradise » paraît sans commentaire le poème « Bonheur » ; « Sensation », également sans commentaire, est bien à sa place sous « Country Ecstasies » [3]. Un extrait de « Premières Communions » est cité à l'appui de « l'Anti-clericalism » et donne lieu à une comparaison de ce poème avec le poème de Keats également cité à ce propos. D'après Huxley, Rimbaud l'emporte par l'usage habile du style familier. « This piece of derisive anti-clericalism is genuinely and beautifully poetic. And what admirable propaganda ! He makes us actually smell the priest's fermenting boots — ugh, with what unforgettable disgust [4] ! » Dans la section « Colloquialisms » ,Huxley cite « Au Cabaret Vert » et, encore une fois, commente l'usage habile fait par Rimbaud du langage familier, — beaucoup plus réussi, à son avis, que n'est cette tentative chez Wordsworth auquel il manquait malheureuseument l'oreille impeccable du jeune poète français [5].

Il y a dans *Texts and Pretexts* une autre allusion à Rimbaud ; au vers suivant du *Bateau Ivre* :

> Million d'oiseaux d'or, ô future Vigueur ?

1. P. 218-20.
2. *Texts and Pretexts*, p. 84. Citation ici de 4 vers de la « Chanson de la Plus Haute Tour », *Illuminations*.
3. P. 83-4 ; 32-3.
4. P. 169-70. L'odeur nauséabonde dans les églises de campagne paraît avoir beaucoup impressionné Huxley ; v. deux épisodes dans *Eyeless in Gaza*.
5. P. 204-5.

que Huxley paraphrase ainsi : la vigueur peut nous arriver comme une explosion au-dessus d'un rocher qui s'élève de la mer, explosion instantanée, éclat d'innombrables ailes mouvantes. C'est une image, dit Huxley, qui traduit la vigueur de Rimbaud, sa vie de passion raffinée et intense [1]. Cette vigueur et cette image ont profondément impressionné Huxley. Il en avait déjà parlé dans l'essai sur Verhaeren (1920) en faisant une comparaison entre la violence pour ainsi dire cinématographique de celui-ci et la vigueur toute spirituelle de Rimbaud :

> Rimbaud cut the stuff of life into flags, but into flags that never fluttered on this earth... In some of his poems, Rimbaud seems actually to have reached the nameless goal towards which he was striving, to have arrived at that world of unheard-of spiritual vigour and beauty whose nature he can only describe in an exclamatory metaphor... [2].

Huxley semble avoir pensé d'une façon plus ou moins consciente à cette image en écrivant certains vers de ses poèmes. C'est d'abord « The Reef » (*Defeat of Youth*) :

> .....all the air shall be
> Full of a million wings that swift and free
> Laugh in the sun, all power and strong elation [3].

Dans « Italy », autre écho :

> Oh, the imperishable things
> That hands and lips as well as words
> Shall speak ? *Oh movement of white wings,*
> *Oh wheeling galaxies of birds...* [4] !

Et peut-être aussi y a t-il un lointain écho dans trois métaphores, de « Beauty I » (*Leda*, 1920), de « Lines » (*Cicadas*) et du poème dans « After the Fireworks » (*Brief Candles*).

Plusieurs ont voulu voir dans la poésie de Huxley des souvenirs de Rimbaud. Et lui-même reconnaît des imitations de Rimbaud dans sa poésie de jeunesse [5]. D'après M. Edmond

1. *Texts and Pretexts*, pp. 279-281.
2. « Verhaeren », *On the Margin*, p. 165.
3. P. 18.
4. P. 26.
5. Communication faite à l'auteur, 9 octobre 1937.

Jaloux, il y a quelque chose de l'imagination fantasque de Rimbaud ainsi que de Banville et de Robert de Montesquiou dans le poème « Zoo céleste », aventure unique de Huxley dans le vers français. Ce poème fut publié dans l'anthologie annuelle éditée par Miss Edith Sitwell. Puisque l'anthologie est assez rare et que Huxley n'a pas réimprimé ces vers, je les cite en entier :

Au coin le plus obscur du jardin des déesses
Dort le Singe Idéal, dont les immenses fesses
Etalent de l'Azur les éblouissements.
Une Négresse allaite un troupeau d'éléphants,
Mignons d'Olympe, dont la Trompe aux pâles lèvres
S'enivre d'un lait noir et qui donne les fièvres ;
Puis, abreuvés ils vont, balançant sur le dos
Le haut mâchicoulis fantasque des châteaux
D'ivoire et de jais, brouter dans la prairie.
Les baleines de cuir, rêvant sur l'eau fleurie,
Font jaillir le cristal tournoyant de leur Trombe,
Qui monte vers le ciel, se lasse, puis retombe
Avec un clapotis sonore de tambour
Sur les lotus gonflés de parfums et d'amour
Comme les chairs en feu de l'Anadyomène.
Voici, sur l'or de la plage qui se promène,
Béhemot ; et dans l'air voici le Roc géant,
Qui pond de temps à autre au giron du néant
De nouveaux univers complets, chacun garni
D'un petit Tout-Puissant qui se croit infini [1].

Miss Edith Sitwell a signalé l'influence des *Illuminations* dans les poèmes en prose de *Leda*, influence, dit-elle, du point de vue de la forme, de la vision, de l'atmosphère [2]. Cette influence ne me paraît pas aussi importante que le veut Miss Sitwell, et, de plus, les citations qu'elle fait à l'appui de son affirmation ne me semblent ni bien choisies ni bien présentées. Quant à la forme, c'est la dissociation qui est le caractère peut-être le plus marquant des paragraphes des *Illuminations*, et ce n'est guère un caractère des poèmes en prose de Huxley. La pensée de l'auteur anglais suit même ici un

1. Third Cycle of *Wheels*, Oxford, B. H. Blackwell, 1918, p. 19.
2. Introduction à la traduction des *Prose Poems from the Illuminations*, par Helen Rootham, London, Faber and Faber, 1932, p. 39-40.

développement parfaitement logique. Il y a peu de dissociation, bien que les citations de Miss Sitwell, en négligeant la coupe en paragraphes, en donne l'impression. Huxley écrit en phrases qui observent scrupuleusement la syntaxe ; il n'omet pas d'expliquer ses allusions. Dans ces poèmes, il y a généralement une idée à saisir, et la fin de chaque morceau ne manque pas d'être une conclusion, conclusion même parfois didactique [1]. La pensée abstraite y occupe une place bien plus importante, et la prose est nourrie d'allusions qui témoignent d'une forte culture littéraire et d'une attitude d'esprit assez différente de celle du visionnaire. Huxley nous a lui-même dit à quel faible degré il possède le don de l'imagination visuelle :

I am myself a very imperfect visualizer. By making an effort of will, I am able to conjure up before my mind's eye images of a moderate clarity and vividness. But images do not come to me spontaneously. I think normally in terms of words which represent an analysis of the things I am thinking of... In any case when I wish to form a mental image, I do so piecemeal, by putting together the analysis of the thing I want to see, and translating it deliberately into visual terms [2].

C'est seulement sous l'influence d'une « élévation de température » qu'il devient visionnaire :

With the influenza upon me I can form some notion of the way in which Shelley or Rimbaud normally thought. I begin to understand how they invented those metaphors which invest an old idea with an entirely new and rich significance. I know where they fetched those brilliant images with which they clothed their thoughts and feelings... [3]

En effet, cette qualité de vision et pour ainsi dire cette atmosphère d'hallucination ne se retrouvent qu'exceptionnellement dans les poèmes de Huxley. Il n'y a peut-être que les morceaux « Beauty I, II » et le poème en prose « Gothic »

1. V. la fin de « Beauty VII » : « 'Glorious unnature. We have triumphed'. But his laughter as it descends is like a flight of broken steps ». Dans ce morceau il y a néanmoins des échos de « Villes II » des *Illuminations*.

2. *Proper Studies* (1927), p. 56.

3. « Fever », *Holy Face*, London, The Fleuron, 1929, p. 22-3.

(*Leda*) qui se rapprochent à quelque degré du procédé et du climat des *Illuminations*. Ainsi dans « Gothic » :

Along the bellying clouds the little boys of London Town come running, running as best they may, seeing that at every step they sink ankle-deep through the woolly surface into the black heart of thunder beneath.

Il faut signaler aussi le poème « The Reef » (*Defeat of Youth*), qui, outre la métaphore des oiseaux, a quelque chose de la vision de Rimbaud et même des réminiscences de quelques images du *Bateau Ivre* [1]. C'est un poème qui a pour sujet l'aspiration à cette « future vigueur » dont Huxley a été si frappé :

Movement, passion of colour and pure wings,
Curving to cut like knives. — These are the things
I search for : — passion beyond the ken
Of our foiled violences, and, more swift
Than any blow which man aims against time,
The invulnerable, motion that shall rift
All dimness with the lightning of a rhyme,
Or note, or colour.....

Le poème « Song of Poplars » (*Defeat of Youth*) use de la méthode des correspondances, mais on ne saurait le donner pour une imitation de Rimbaud, tellement ce procédé est devenu courant dans la poésie moderne.

De Mallarmé, comme de Baudelaire et de Rimbaud, Huxley a traduit un seul poème. La version anglaise de *L'Après-midi d'un Faune*, publiée dans la *Defeat of Youth*, a des passages très réussis, d'autres qui, en choisissant entre deux ou trois interprétations possibles de l'original, font le sacrifice de sa puissance d'évocation [2]. En général, la version de Huxley

1. A rapprocher surtout les stances : 4 de Huxley aux 12, 13, 14 de Rimbaud ; 5 de Huxley à la 15 de Rimbaud ; 8 de Huxley à la 22 de Rimbaud.

2. V. — « My flute, as loud as passion modulates, / Purges the common dream of flank and breats, / Seen through closed eyes and inwardly caressed, / Of every empty and monotonous line ». (*Defeat of Youth*, p. 46.) Ici la traduction de Fry retient l'important mot *sonore* et par conséquent les riches associations de l'original.

est supérieure à celle de M. Arthur Ellis [1] par la simplicité, à celle de Roger Fry par la poésie [2]. C'est Huxley qui a le mieux rendu ces deux vers difficiles :

> Autre que ce doux rien par leur lèvre ébruité,
> Le baiser qui tout bas des perfides assure, [3]

> Other than their lips' delicate pretence,
> The light caress that quiets treacherous lovers [4].

Deux autres passages de Huxley valent peut-être la peine d'être cités :

> Let it pass ! others of their hair shall twist
> A rope to drag me to those joys I missed.
> See how the ripe pomegranates bursting red
> To quench the thirst of the mumbling bees have bled ;
> So too our blood, kindled by some chance fire,
> Flows for the swarming legions of desire [5].

> For holding towards the sky
> The empty skin, I blow it tight and lie
> Dream-drunk till evening, eyeing it.
> Tell o'er
> Remembered joys and plump the grape once more [6].

Les allusions à Mallarmé ne sont pas nombreuses. Denis dans *Crome Yellow* cite une adresse en vers de Mallarmé en la qualifiant de petit miracle [7]. Anthony Beavis (*Eyeless in Gaza*) se félicite d'avoir pour maîtresse une dame aristocratique et qui a lu Mallarmé [8] ; il fait preuve lui-même de quelque connaissance du poète français en citant le vers « Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui » [9]. Dans l'essai « Modern Folk Poetry » (*On the Margin*) la tendance

1. *Stéphane Mallarmé in English Verse*, London, Jonathan Cape, 1928.
2. *The Poems of Stéphane Mallarmé*, London, Chatto and Windus, 1936.
3. Vers dont Fry n'a pas compris la syntaxe : « As well as this sweet nothing their lips purr, / The kiss, which a hush assures of the perfid ones » (p. 109).
4. *Defeat of Youth*, p. 46.
5. P. 47-8.
6. P. 46.
7. P. 225.
8. P. 379.
9. P. 133. Vers du sonnet « Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui ».

moderne à s'évader du monde réel est résumée dans deux vers « du plus exquis des poètes » :

> .....Steamer, balançant ta mâture,
> Lève l'ancre pour une exotique nature [1].

Le poème est cité en entier sous la rubrique « Escape » dans *Texts and Pretexts*, recueil où paraissent en outre quatre poèmes choisis de Mallarmé. Quelques vers de *L'Après-midi d'un Faune* sous la rubrique « Memory » ne sont pas commentés [2]. Le chapitre « Man and Nature » traite, dans un paragraphe écrit à propos du sonnet « Mes bouquins refermés sur le nom de Paphos », des dangers de se retirer dans le monde de l'imagination, danger dont les symbolistes n'étaient que trop susceptibles. Mais tout de même, écrit Huxley, comme le sonnet de Mallarmé est profondément satisfaisant : « Images new and yet inevitable ; not an otiose word, but every phrase precise, concentrated, pregnant with significance ; ... Here is a small but absolute perfection [3]. » C'est à peu près le même éloge que Huxley fait du poème « O si chère et proche et blanche » (« Magic ») dont il analyse très finement la magie, — magie de son et plus encore de syntaxe. Ce poème est un miracle de la poésie pure [4]. « Tristesse d'Eté » paraît dans la section « Love and Oblivion ». Huxley trouve que Mallarmé a tort de ne point faire de distinction entre le néant absolu et le néant de l'amour. Mais, dit-il, « ... I print the sonnet for its genuine Mallarmean beauty and especially for those two astonishing lines,

> 'Nous ne serons jamais une seule momie
> Sous l'antique désert et les palmiers heureux !'

lines which have for years haunted my memory with all the inveterate persistency of an old remorse [5]. » En général, on le voit bien, les commentaires des citations de Mallarmé dans *Texts and Pretexts* sont des plus favorables.

1. P. 58. Vers du poème « Brise Marine ».
2. P. 154.
3. P. 56-7.
4. P. 227-9.
5. P. 112-14.

Je ne trouve que très peu d'échos de Mallarmé dans la poésie de Huxley. Peut-être y a-t-il une réminiscence des deux vers cités dans *On the Margin* (ainsi que du *Bateau Ivre*) dans le poème en prose « Beauty II » (*Leda*) :

Steamers, in all your travelling have you trailed the meshes of your long expiring white nets across this sea, or dipped in it your sliding rail, or balanced your shadow far far down upon its glass-green sand ? Or, forgetting the preoccupations of commerce and the well oiled predestination of your machinery, did you ever put in at the real Paphos ?

Peut-être une réminiscence, plus lointaine encore, du poème en prose « Frisson d'Hiver » dans « The Mirror » (*The Burning Wheel*) [1]. Il est bien plus certain que Huxley a pensé à Mallarmé en écrivant deux vers de « A Little Memory » (*Defeat of Youth*). Ils sont la traduction précise de cette parenthèse de *L'Après-midi d'un Faune* :

..... (meurtries
De la langueur goûtée à ce mal d'être deux).

Voici la version de Huxley :

White in the moonlight
Wet with dew,
We have known the languor
Of being two [2].

Et, pour recourir encore une fois à l'alchimie du verbe, peut-être trouve-t-on la genèse d'un conte intitulé « Fard » (*Little Mexican*) dans ces vers de « L'Azur » :

..... puisque enfin ma cervelle, vidée
Comme le pot de fard gisant au pied d'un mur,
N'a plus l'art d'attifer la sanglotante idée,
.....

L'autre poète français moderne qui a suscité chez Huxley le plus d'enthousiasme, laissé les traces les plus faciles à

1. Oxford, Blackwell, 1916 ; nº 7 de la série « Adventurers All. ».
2. Il est à remarquer que dans sa traduction de *L'Après-midi d'un Faune*, Huxley rend ce vers d'une façon moins littérale : « Bruised, being twins in love, by languor sweet » (*Defeat of Youth*, p. 47).

saisir, c'est Jules Laforgue. Huxley n'en a pas fait de traduction littérale, mais son poème « Variations on a Theme of Laforgue » (*The Burning Wheel*) est le développement d'un symbole qui se rencontre au moins deux fois dans l'œuvre du poète français : à la première stance de la « Complainte du Roi de Thulé » et à la fin de la « Complainte des Formalités Nuptiales ». Telle qu'elle paraît dans « Le Roi de Thulé » :

Il était un roi de Thulé,
Immaculé,
Qui loin des jupes et des choses
Pleurait sur la métempsychose
Des lys en roses,
Et quel palais !

C'est une métaphore qui n'avait, à vrai dire, aucunement, besoin de développement, n'ayant rien d'original que la façon dont Laforgue s'en sert ; aussi le poème de Huxley est-il banal quant à la conception et quant à l'expression.

Il y a assez peu d'allusions à Laforgue dans l'œuvre de Huxley [1]. On retrouve quelques observations sur son procédé dans trois de ses essais. Dans un article sur « The Subject-Matter of Poetry », publié dans le *Chapbook*, 1920, Huxley consacre un long paragraphe à Laforgue, seul poète lyrique de la science. Les doctrines scientifiques et philosophiques lui étaient aussi réelles, aussi proches que l'étaient les passions. Par conséquent, il a pu faire avec de la science non pas des vers, mais de la poésie [2]. L'essai qui paraît sous ce même titre dans *On the Margin* (1923) est une révision du précédent. Révision à fond où le paragraphe sur Laforgue est supprimé mais où Laforgue est cité en tant que « poète-interprète de la science du XIXe siècle » et au deuxième rang des poètes de la science de tout temps, en compagnie de Donne, de Fulke-Greville et de John Davidson [3]. D'après Huxley, le XXe siècle attend toujours son Lucrèce ou bien

1. Des allusions sans importance : « A Ghost of the Nineties », *Athenaeum*, 10 octobre 1919, p. 996 ; « On Deviating into Sense », *On the Margin*, p. 81-2 ; *Vulgarity in Literature*, p. 35.
2. P. 11.
3. P. 33-4.

son Laforgue. On a reproché à Huxley d'ignorer à ce propos la poésie de T. S. Eliot [1]. S'il ne fait pas mention de M. Eliot, ce n'est guère le fait de l'ignorance, car en février 1921, dans le compte rendu d'un livre sur la poésie moderne, il blâme l'auteur de n'avoir rien dit d'Eliot [2]. Il est même assez curieux que Huxley se soit abstenu de mentionner celui précisément de ses contemporains anglais qui a partagé son admiration et ses tentatives d'imitation du poète français [3]. La description que donne Huxley, dans un essai de *Music at Night*, de l'ironie laforguienne pourrait tout aussi bien s'appliquer à certains poèmes d'Eliot, ou aux poèmes, aux romans et aux contes de Huxley lui-même :

> Juxtapose two accounts of the same human event, one in terms of pure science, the other in terms of religion, aesthetics, passion, even common sense : their discord will set up the most disquieting reverberations in the mind... Laforgue constantly makes use of this device. All his poetry is a mixture of remote discovery with near sentiment. Hence its pervading quality of irony [4].

De ce procédé Huxley se sert dans plusieurs poèmes et notamment dans ceux des premiers recueils. « Male and Female Created He Them » (*Leda*) est une façon ironique de traiter les relations entre l'homme et la femme et qui rappelle « Autre Complainte de Lord Pierrot ». Même ressemblance de méthode entre la « Complainte des Formalités Nuptiales » et le monologue de « Soles Occidere II » (*Leda*).

1. V. Henderson, *op. cit.*, p. 214 .

2. « Comments on Contemporary Poets » (anon.), *Athenaeum*, 4 février 1921, p. 125.

3. Cette imitation est peut-être responsable en partie d'une ressemblance qu'on croit remarquer entre certains des poèmes de Huxley et d'Eliot. J'ai déjà signalé la rencontre de l'ennui et même des images dans *Arabia Infelix* (1929) et *The Waste Land* (1922). V. aussi la situation et l'état d'esprit évoqués par le poème de Huxley « In Uncertainty to a Lady » (*Defeat of Youth*, 1918) et par « The Love Song of J. Alfred Prufrock » et « Portrait of a Lady » (*Prufrock*, 1917) de T. S. Eliot ; et pour l'image comparer encore : « Topiary » (*Defeat of Youth*) où le poète voudrait s'échapper du monde pour vivre en poisson sous les mers, aveugle et sourd ; et la plainte de Prufrock (« The Love Song of J. Alfred Prufrock ») : « I should have been a pair of ragged claws / Scuttling across the floors of silent seas ».

4. « And Wanton Optics Roll the Melting Eye », p. 26. Remarquez que c'est à peu de chose près la description du procédé de *Point Counter Point* donné par Philip Quarles dans ce livre, p. 265-6.

So many conditions of felicity.
'Darling, will you become a part
Of my poor physiology ?
And, my beloved, may I have
The latchkey of your history ?
And while this corpse is what it is
Dear, we must share geographies [1].

Mélange de sentiment et de raillerie ironique, juxtaposition grotesque de l'image et du mot, dialogue de Lui et Elle, horreur — mais comme nostalgique — du quotidien, tout, dans « The Walk » (*Burning Wheel*), fait penser à Laforgue. Il s'y trouve, en particulier, des souvenirs de la « Complainte des Pianos qu'on entend dans les Quartiers Aisés » [2], de la « Complainte sur Certains Ennuis », des « Locutions des Pierrots [3] ». « On the Bus » (*Defeat of Youth*), poème d'ailleurs médiocre, a quelque chose de l'ennui de « L'Autre Complainte de l'Orgue de Barbarie ».

Mais en somme il y a peu de ressemblance entre les poèmes de Huxley et ceux de Laforgue. Huxley s'occupe toujours plus directement de la « leçon » ; ne s'affranchit jamais de la progression logique — ou prosaïque ; ne pratique guère le procédé de dissociation. Les deux poètes restent à une assez grande distance, bien plus grande, par exemple, que celle qui sépare Laforgue et T. S. Eliot.

***

Le chapitre des relations de Huxley avec les romanciers

1. Notez aussi la réminiscence ici du vers de Mallarmé « M'introduire dans ton histoire ».

2. Comparer surtout la strophe, qui n'est en somme que le développement des vers de Laforgue : « Que ne suis-je morte à la messe ! /O mois, ô linges, ô repas ! ».

Oh the months and the days,
Oh sleeps and dinners,
Oh the planning of ways
And quotidian means !
Oh endless vistas of mutton and greens,
Oh weekly mumblings of prayer and praise,
Oh Evenings with All the Winners !
Monday sends the clothes to the wash
And Saturday brings them home again :
Mon Dieu, la vie est par trop moche
. . . . . .

3. Comparez : « Que Dieu n'est-il à refaire » et le passage où se trouve « God may at last be made... a new, true Pan,... ».

français modernes est plus difficile à écrire. Les allusions sont moins nombreuses, les influences peu commodes à démêler. Je me bornerai à l'indication des auteurs dont Huxley connaît certainement l'œuvre et dont les romans témoignent de certaines similarités : emprunts, influences réciproques ou communes, on ne saurait guére préciser.

Les critiques de Huxley s'accordent pour lui donner Anatole France comme premier maître dans l'art d'écrire le roman. *Crome Yellow* et *Antic Hay* tiennent de France par l'irrévérence, le pyrrhonisme, l'esprit et la liberté d'esprit, la culture étalée. Culture, a-t-on dit de Huxley, plutôt scientifique que littéraire [1] ; mais M. Jules Castier a démontré , dans un admirable article de la *Revue Politique et Littéraire* [2], que les connaissances scientifiques de Huxley sont bien inférieures à ses connaissances artistiques, quoique celles-ci soient dirigées vers l'art moderne et non, à l'exemple d'Anatole France, vers l'art de l'antiquité classique. Un critique anglais, M. Desmond MacCarthy, s'aperçoit du contraste essentiel entre ces écrivains : Huxley est un Anatole France qui manque d'urbanité [3]. Il s'en rapproche, il est vrai, dans *Crome Yellow* et dans quelques-uns des contes de *Limbo*, mais, par la suite, il s'en éloigne de plus en plus. Du reste Huxley se rend parfaitement compte de cette différence de tempérament.

There are some people to whom the most difficult to obey of all the commandments is that which enjoins them to suffer fools gladly. The presence of folly, its monumental unchanging permanence and its almost invariable triumph over intelligence are phenomena which they cannot contemplate without experiencing a passion of righteous indignation, or at the least, of ill-temper. Sages like Anatole France, who can probe and anatomize human stupidity and still remain serenely detached, are rare. [4]

De cette combinaison qui caractérise l'œuvre d'Anatole France, l'ironie et la pitié, il manque à Huxley la dernière. Et par conséquent, l'ironie même de Huxley est bien diffé-

1. André Maurois, *op. cit.*, p. 324.
2. « De la Culture Scientifique d'Aldous Huxley », 15 août 1936, pp. 550-8.
3. *Op. cit.*, p. 246.
4. « Polite Conversation », *On the Margin*, p. 87.

rente de celle de France. D'une comparaison entre Chaucer et Anatole France, dans *On the Margin*, ressort l'admiration sincère et la justesse d'appréciation de Huxley à l'égard d'Anatole France, et aussi l'ébauche d'une autre comparaison, celle de Huxley avec ce dernier :

> Both men possess a profound love of this world for its own sake, coupled with a profound and gentle scepticism about all that lies beyond this world. To both of them the lavish beauty of Nature is a never-failing and all-sufficient source of happiness. Neither of them are ascetics ; in pain and privation they see nothing but evil. To both of them the notion that self-denial and self-mortification are necessarily righteous and productive of good is wholly alien. Both of them are apostles of sweetness and light, of humanity and reasonableness. Unbounded tolerance of human weakness and a pity, not the less sincere for being a little ironical, characterize them both. Deep knowledge of the evils and horrors of this unintelligible world makes them all the more attached to its kindly beauty. But in at least one important respect Chaucer shows himself to be the greater, the completer spirit. He possesses, what Anatole France does not, an imaginative as well as an intellectual comprehension of things. Faced by the multitudinous variety of human character, Anatole France exhibits a curious impotence of imagination [1].

Le dernier défaut est celui précisément qu'on a le plus souvent reproché à Huxley [2].

Il n'est nullement surprenant que Huxley, malgré sa vive admiration, se soit assez vite dégagé de l'influence d'Anatole France. Le pyrrhonisme de Huxley s'est trouvé de très bonne heure en conflit avec son tempérament de moraliste, de fanatique de la vérité. Déjà dans *Antic Hay* (1923) et dans *On the Margin* il se montre incapable de regarder avec détachement les faibles et la bêtise de l'homme, de les regarder sans vouloir les corriger ou tout au moins les faire haïr. Ce n'est pas lui qui consentirait avec M. l'abbé Coignard à racheter l'immoralité par l'indulgence. L'influence de D. H. Lawrence vient exaspérer cette tendance naturelle de Huxley, et dans *Proper Studies* ce dernier ne s'en tient plus à féliciter France

1. « Chaucer », p. 221-2.
2. V. Muir, *op. cit.*, p. 112.

de n'avoir pas approuvé l'ascétisme. A présent Huxley le dit aussi coupable que ces anachorètes de la Thébaïde dont il s'est moqué, parce qu'il a exclu de sa conception de la personnalité intégrale l'appétit sexuel. Si c'est le rôle de la raison, s'écrie Huxley, que de se priver des bienfaits d'une intégration complète — vie sexuelle, intellectuelle, imaginative — soyons enfin déraisonables [1].

Par tempérament Huxley ressemble plus à M. André Gide qu'à Anatole France ; il y a dans tous les deux une part de sceptique, une part de moraliste. Il est à remarquer que tous deux, après s'être tenus assez longtemps à l'écart, ont fini par s'intéresser à la politique contemporaine. On se demande si Huxley a changé d'avis sur Gide depuis son article de l'*Athenaeum* du 24 septembre 1920. Ce compte rendu de la *Symphonie Pastorale* fait une critique de Gide très curieuse par sa ressemblance avec certains critiques qu'on a faites de Huxley [2]. Elle reproche à Gide de ne jamais en venir aux prises avec les problèmes cependant essentiels qu'il soulève :

> Intelligent, subtle, imaginative, a stylist with a real sense of the beauty of words, M. Gide is all that an author could wish to be, except great. There is something lacking in him, some quality that should synthesize and make effective all those qualities he already possesses... It is surely a deficiency of life, or, more grossly and expressively, of « guts » [3].

Justement c'est du manque d'un certain élément de vie, d'une certaine vulgarité indispensable au romancier que M. Edmond Jaloux accusa Huxley, — mais en 1931 [4]. Il est toutefois possible que M. Jaloux trouve que dans son dernier roman Huxley a fini par descendre de sa plate-forme intellectuelle.

On a signalé un emprunt fait par Huxley à Gide : un détail de la technique du roman [5]. Il s'agit de l'emploi comme personnage central d'un romancier qui puisse servir (au moyen

1. « Personality », p. 289-90 de l'édition Doran, 1928.
2. V. Muir, *op. cit.*, p. 104 .
3. P. 422.
4. Préface à la traduction de *Deux ou Trois Grâces*, par J. Castier, Paris, Stock, 1931, p. xv.
5. MacCarthy, *Criticism*, p. 241.

de son journal) de porte-parole de l'auteur ; tels l'oncle des *Faux-Monnayeurs* et Philip Quarles de *Point Counter Point*. Il n'est cependant nullement indiqué que ce procédé soit, de la part de Huxley, un emprunt à Gide, car il n'est pas l'invention de Gide[1]. On ne saurait dire non plus que la volonté de diversité, la tentative de mettre en scène la vie sous tous ses aspects, soit empruntée à Gide. Sans doute c'est à peu près dans les mêmes termes qu'Édouard et Philip Quarles expriment leur conception du roman : « ... je voudrais tout y faire entrer, dans ce roman,... ce que je vois, ce que je sais, tout ce que m'apprend la vie des autres et la mienne...[2] » « What I want to do is to look with all those eyes at once. With religious eyes, scientific eyes, economic eyes, *homme moyen sensuel* eyes...[3] » Mais ceci résume l'effort de tous les romanciers modernes qui comptent. Et puis cette diversité est envisagée par Huxley et par Gide de façons différentes.

Gide veut faire l'effort de généralisation, de stylisation, qui rendra son œuvre classique à la manière de *Tartuffe*, ou d'*Athalie*[4]. Huxley s'exprime ainsi sur ce chapitre : « ... I have never had the smallest ambition to be a Classic of any kind... For, to begin with, I have a taste for the lively, the mixed and the incomplete in art, preferring it to the universal and the chemically pure » [5]. Evidemment Gide n'a pas joué pour Huxley romancier et littérateur un rôle des plus importants.

Personne, que je sache, n'a suggéré de rapports entre Huxley et Remy de Gourmont, mais il me semble qu'il en existe d'assez significatifs [6]. Il serait impossible, bien entendu, d'établir le bilan d'une *dette* de Huxley envers Gourmont, tant les idées, les préoccupations de celui-ci sont devenues l'héritage de toute une génération. Mais il est au moins probable que Huxley a puisé à la source même.

On sait qu'il s'est intéressé à l'œuvre de Gourmont puis-

1. V. par exemple *Sixtine* de Remy de Gourmont.
2. *Les Faux-Monnayeurs*, Paris, N. R. F., 1924, p. 238.
3. *Point Counter Point*, p. 265-6.
4. *Les Faux-Monnayeurs*, p. 238.
5. *Vulgarity in Literature*, p. 18-19.
6. Henderson en a signalé, mais, ce me semble, de fort peu soutenables : *Huxley*, p. 21, 240-5.

qu'il en a fait une traduction, celle d'*Un Cœur Virginal*, sa tentative unique de traduction (au moins publiée) d'une prose française [1]. Traduction parfaitement réussie, c'est-à-dire qui vaut comme ouvrage anglais puisqu'elle rend sans jamais les fausser — ou presque — le sens et l'atmosphère de l'original. Huxley n'a rien omis ni modifié du texte, sauf dans les scènes d'amour où son usage est conforme à ses constatations sur la différence des vocabulaires d'amour français et anglais [2].

Il y a trois allusions à Remy de Gourmont dans le dernier roman de Huxley. Le *Problème du Style* fait partie des lectures de l'Oxonien Anthony Beavis et, dans une conversation, il lui arrive de citer l'observation de Gourmont : la chasteté est la moins naturelle de toutes les perversions sexuelles [3]. Sur le chapitre de l'amour quelques-unes des remarques de Gourmont trouvent des échos dans l'œuvre de Huxley [4]. Un passage de *Texts and Pretexts*, sur la nécessité de s'écrire qu'éprouvent les amants même qui se voient tous les jours, pourrait être traduit des *Lettres à l'Amazone* [5]. Dans une observation à propos d'Elinor Quarles (*Point Counter Point*) il y a peut-être une réminiscence d'un passage d'*Un Cœur Virginal* : « Women are ruminants : they can live for months, for years it may be, on a voluptuous memory [6] ». Le conte « After the Fireworks » (*Brief Candles*) fournit une étude semblable à bien des égards à celle d'*Un Cœur Virginal* qui a pour motif cette constatation de Gourmont : « Une jeune fille n'est pas seulement un jeune cœur, c'est un jeune corps humain tout entier. » Huxley n'étudie pas de si près les états d'esprit de la jeune fille ; il se garde toujours d'approfondir la psychologie de la femme, mais il semble accorder à Gourmont que la femme est par nature un être sensible plutôt que pensant [7]. Les femmes à prétentions intellectuelles ne susci-

1. *A Virgin Heart*, London, Allen and Unwin, 1926.
2. « Nationality in Love », *On the Margin*.
3. *Eyeless in Gaza*, p. 115, 540-1, 382.
4. Pour les opinions de Gourmont à ce sujet je suis redevable surtout à l'étude de Paul Escoube, *La Femme et le Sentiment de l'Amour chez Remy de Gourmont*, Mercure de France, 1923.
5. Mercure de France, 1925, p. 68 ; « Love Letters », *Texts and Pretexts*.
6. Dans la traduction de Huxley, p. 196. V. *Point Counter Point*, p. 102.
7. V. *Epilogues*, 2e série, Mercure de France, 1923, p. 192.

tent que du mépris chez lui [1], et la seule qui ait une profession intellectuelle (la romancière Mary Thriplow, *Those Barren Leaves*) est l'objet d'une satire peu bienveillante.

L'homme en conflit avec soi-même, qui est, comme nous l'avons vu, un des personnages préférés de Huxley, se retrouve assez souvent dans l'œuvre de Gourmont. Le héros de *Sixtine* se reconnaît être « une âme qui veut, une âme qui sait l'inutilité de vouloir, une âme qui regarde la lutte des deux et en rédige l'Iliade ». Calamy, Philip Quarles, Hugh Ledwidge, Anthony Beavis, sont tous conscients d'une division foncière. Et ils ont tous une difficulté réelle, dans certains cas insurmontables, à se mettre en relations avec leurs semblables. Les héros de Huxley pourraient dire avec Hubert Entragues : « De toutes les douleurs que ma volonté n'a pu secouer, la plus lourde est ma solitude même [2] ».

Autre caractère de la pensée de Remy de Gourmont que partage Huxley : une sorte d'humanisme, le désir que l'homme soit avant tout humain. « Tel qu'il est devenu, l'homme est un être contraire à la nature : là est sa beauté [3]. » Chelifer, porte-parole de l'auteur dans *Those Barren Leaves*, se plaint de l'absence parmi les hommes des vertus humaines, tandis que les vertus animales, de si peu de valeur, existent à profusion [4]. Et c'est une idée sur laquelle Huxley revient.

Huxley et Gourmont s'intéressent tous deux au problème du décousu dans l'expérience, de la diversité de la vie. Suivant l'expression de Gourmont : « L'idée de continuité est presque négatrice. La nature ne fait pas de sauts ; mais la vie ne fait que des sursauts... Une douleur continue d'ailleurs ni une joie continue ne seraient perçues par la conscience [5]. » Notre univers se compose entièrement de *non sequiturs*, nous dit Huxley dans l'essai « Meditation in Arundel Street » (*Music at Night*). L'expérience est d'essence fragmentaire [6]. La condition même de l'existence, de la perception est la

1. V. Mrs. Aldwinkle (*Those Barren Leaves*), Mary Amberley (*Eyeless in Gaza*).
2. *Sixtine*, Mercure de France, 1910, p. 26. V. Philip Quarles, Anthony Beavis.
3. *Les Chevaux de Diomède*, Mercure de France, 1897, p. 141.
4. P. 96-7.
5. « Le Pessimisme de Leopardi », *Promenades Philosophiques* I, Mercure de France, 1913, p. 51.
6. P. 43-4.

diversité, mais le bon est uni, est un [1]. Conflit qui forme pour ainsi dire le motif du dernier roman de Huxley. Et par ses observations sur ce conflit, Huxley rejoint encore un auteur français, Marcel Proust.

La critique de Proust offerte par Huxley présente un problème aussi curieux que celui posé par l'attitude de Huxley vis-à-vis de Baudelaire. Il y a, en même temps qu'une appréciation aussi juste, une contradiction tout aussi difficile à résoudre. Dans l'*Athenaeum* du 7 novembre 1919, Huxley donne le compte rendu de *A l'Ombre des Jeunes Filles en Fleur*. Il prétend y retrouver la méthode des romanciers du XVIIIe siècle, méthode classique qui consiste à présenter non pas le réalisme psychologique tout cru, à la manière de Joyce, mais la réalité psychologique stylisée, à la manière de Constant. Huxley semble reprocher un peu à Proust ses longueurs, mais son rapport est en somme élogieux : nous lisons les romans de M. Proust : « ... absorbed, fascinated by M. Proust's clear intellectual handling of his material, by the acuteness and thoroughness of his analysis, by his wit, and above all by his appreciation of beauty and his power of expressing it in a style somewhat precious perhaps, but genuinely original and beautiful » [2]. Dans *Jesting Pilate* se trouve un passage où Huxley, décrivant le plus haut monde de Delhi, en indique les aspects qui auraient eu le plus d'intérêt pour Proust, — passage qui démontre encore une fois que Huxley n'a pas manqué de s'apercevoir de la finesse d'observation de Proust [3]. Mais, à part ces quelques allusions [4], on ne retrouve dans les pages de Huxley que des dénonciations de Proust. Ce n'est pas à dire qu'il n'existe pas de sympathie ni de rapprochements entre ces deux écrivains.

Nous avons vu à propos de Gourmont et de Baudelaire que le problème de l'unification de la personnalité fut pour Huxley l'un des plus obsédants, et que cette unification lui

1. *Eyeless in Gaza*, p. 615-16.
2. P. 1164.
3. P. 138 et suiv.
4. Autre allusion dans *Along the Road* (p. 68) où Huxley fait remarquer que l'œuvre entière de Proust pourrait se résumer dans deux maximes de La Rochefoucauld.

semblait chose très difficile à accomplir. Affaire compliquée d'ailleurs par la nature de la mémoire. Sur la *nécessité* de l'unification, il ne s'est pas toujours exprimé de la même façon. Dans *Those Barren Leaves*, un passage de l'autobiographie de Francis Chelifer fait l'énumération des dangers de la mémoire, le plus grave de tous étant de faire négliger le présent [1]. On croirait presque à une critique voulue de Proust dont l'intention serait encore précisée par une réminiscence de celui-ci : la mémoire spontanée évoquée par une ligne d'arbres dessinés sur l'horizon [2]. A cette époque, donc, Huxley paraît craindre la tentation de se laisser aller à ses souvenirs, de n'être que la succession de ses états d'esprit, soit que la mémoire se fût déjà montrée pour lui une source de souffrance, soit que le moraliste en Huxley ne tolère pas un procédé si apparemment lâche. La déclaration qu'il fait dans *Proper Studies* ne laisse pas de doute sur la conviction, au moins à ce moment-là, de Huxley. Ce qu'il nous faut, c'est une personnalité complète et intégrée qui aura triomphé, dans la mesure possible, du décousu. Le défaut de Proust est justement de s'être complu aux intermittences du cœur, d'en avoir fait seulement des objets de son étude curieuse, et non quelque chose de répréhensible qu'on devrait à tout prix s'occuper de corriger :

A scientific voluptuary of the emotions, Proust seems to have had no ambition to do more than know himself ; the idea of using his knowledge to make himself better never seems to have occured to him. There is a strange moral poverty about his book. He offers us the subtlest of psychological analyses, but never suggests what we ought to do when we have achieved the self-knowledge made possible by his insight [3].

Huxley n'est pas plus près de faire l'éloge de Proust dans *Do What You Will*, où il se refuse en homme sain à « l'asthme-philosophie » de ce génie souffrant [4]. Et cependant voici que Huxley se met à prêcher la doctrine même du décousu, la personnalité qui n'est que la succession de ses états d'es-

1. P. 114-15.
2. V. *A L'ombre des Jeunes Filles en Fleur*, II, p. 19.
3. « Personality », p. 291 de l'édition Doran, 1928.
4. « Pascal », p. 261.

prit [1]. C'est le mode de vie que doit pratiquer tout disciple du culte de la vie. Mais qu'elle reste assez imprécise et même contradictoire comme doctrine, c'est chose évidente. En principe, Philip Quarles a façonné sa vie d'après ces préceptes. Il se refuse aux rapports avec ses prochains, à tout souvenir de son passé, à toute piété naturelle, — autant dire au *continu*. Il devient la succession de ses états d'esprit. Et cependant Philip Quarles n'est pas dans le roman le représentant choisi du « culte », et n'atteint point la vie intégrale à laquelle doit aboutir ce procédé. Est-ce une critique voulue de la doctrine par l'auteur, ou est-ce qu'il ne s'aperçoit pas de la contradiction ? Le héros de *Eyeless in Gaza* refait l'expérience de Quarles. Lui aussi croit échapper aux souffrances apportées par la mémoire en s'abstenant de la « piété naturelle ». La véritable terreur qu'il éprouve en présence du souvenir est révélée par l'extraordinaire amertume du ton dont il dénonce Proust :

> There ought to be some way of getting rid of one's superfluous memories. How I hate old Proust ! Really detest him !... that asthmatic seeker of lost time squatting, horribly white and flabby,... for ever squatting in the tepid bath of his remembered past. And all the stale soapsuds of countless previous washings floated around him, all the accumulated dirt of years lay crusty on the sides of the tub or hung in dark suspension in the water. And there he sat, a pale repellent invalid, taking up spongefuls of his own thick soup and squeezing it over his face, scooping up cupfuls of it and appreciatively rolling the grey and gritty liquor round his mouth... [2]

Mais il ne suffit pas de se confectionner une personnalité pour ainsi dire atomique et dont le passé est résolument exclu. On ne trompe pas ainsi la mémoire spontanée qui vient vous troubler aux moments que vous croyez les plus sûrs [3]. C'est la leçon de la structure de *Eyeless in Gaza*, structure qui s'inspire de l'opération de la mémoire spontanée autant que le fait *A la Recherche du Temps Perdu* [4]. Le principe du

1. « Pascal », p. 278-83.
2. P. 8.
3. P. 22.
4. V. *Eyeless in Gaza*, p. 22-5.

continu finit par triompher. De plus, Anthony Beavis fait la découverte, comme Quarles, de l'insuffisance d'une personnalité qui n'est que la succession de ses états [1].

Cette fois cependant, Huxley entrevoit une solution du problème et qui apportera quelque éclaircissement à la doctrine du culte de la vie. Il ne suffit véritablement pas de se laisser aller à son impulsion du moment. Sans doute, l'ancienne conception de la personnalité n'est plus possible, après Proust, après Joyce, après D. H. Lawrence [2]. Mais qu'il n'existe pas de principe de sélection qui puisse fournir un point d'appui ou bien une direction, voilà ce que Huxley, en tant que fanatique de la vérité, n'accepte pas volontiers. L'exemple capital de la personnalité atomique est Hamlet et l'on connaît son désastre [3]. La nouvelle conception de la personnalité, le principe d'intégration, qui n'est qu'ébauché par Huxley dans les dernières pages de *Eyeless in Gaza*, permettra l'intégration consciente du moi continu, qui saura concilier même les souffrances apportées par la mémoire [4].

Nous avons remarqué que Huxley se plaint dans *Proper Studies* de ce que Proust n'est qu'un observateur, de ce qu'il n'offre point de programme pour l'amélioration de soi ni de cette humanité dont il a fait l'analyse psychologique. Critique curieuse de la part de celui qui s'avoue par tempérament adepte de l'histoire naturelle et dont l'ambition est d'enregistrer ses quelques remarques dans les archives littéraires de l'homme étudié dans son milieu [5]. Huxley n'a certainement pas manqué de comprendre l'état d'esprit de l'observateur détaché, mais il semble avoir commencé d'assez bonne heure à le juger immoral. Anthony Beavis cherche le moyen de se libérer de la vision du monde — vision pénible mais flatteuse — comme une ménagerie et une maison de fous [6]. Et il la trouve, cette libération, dans la doctrine nouvelle qui lui apporte l'assurance que les hommes sont susceptibles d'amélioration :

1. *Point Counter Point*, p. 474 ; *Eyeless in Gaza*, p. 173.
2. *Eyeless in Gaza*, p. 143-5.
3. *Ibid.*, p. 147-8.
4. *Ibid.*, p. 606 et suiv.
5. *Vulgarity in Literature*, p. 20.
6. *Eyeless in Gaza*, p. 554.

If men had always behaved like half-wits or baboons, if they couldn't behave otherwise, then I was justified in sitting comfortably in the stalls with my opera-glasses. Whereas if there were something to be done, if the behaviour could be modified... Meanwhile a description of the behaviour and an account of the ways of modifying it will be valuable [1].

Comme dans le cas de Baudelaire, la critique de Proust faite par Huxley paraît être en partie l'effet de la répugnance que lui inspirait la contemplation de certains traits qu'il reconnaît comme siens et que son tempérament de moraliste l'amène à condamner. Du reste, la critique de Proust fournit encore une illustration de l'excès d'amertume provoqué chez Huxley et de l'inconséquence jetée dans la suite de ses idées par l'effort qu'il a fait pour s'assimiler la doctrine, foncièrement incompatible avec son tempérament, de D. H. Lawrence.

Le problème de l'individu et du continu qui rattache Huxley à Gourmont et à Proust suggère encore un rapprochement français.

Il est certain que la comparaison de Huxley et de Jules Romains ne se présente pas facilement à l'esprit. L'atmosphère qui se dégage de l'œuvre de Romains, — la bonne humeur, la santé, — ne ressemble en rien au pessimisme, à la misanthropie, à l'amère dissatisfaction qu'on s'est mis d'accord pour attribuer à l'œuvre de Huxley. Et cependant le dernier roman de Huxley donne lieu de penser que l'auteur s'est peut-être engagé dans la voie de Romains — que ce soit influence ou rencontre fortuite, il est impossible à présent de le déterminer. Je ne trouve aucune allusion à Romains chez Huxley, sauf le compte rendu (anonyme) de l'*Athenaeum* (16 juillet 1920), où il fait l'éloge de *Donogoo-Tonka*. Il remarque le sens abondant du comique chez l'auteur, mais il ne fait point mention de la théorie que Romains développait déjà et qui trouvait une place dans ce conte, c'est-à-dire l'unanimisme. Certes, il n'y a pour ainsi dire rien dans l'œuvre de Huxley avant 1936 qui fasse penser à cette

1. P. 15.

théorie, à part, peut-être, le polythéisme auquel il aspire et qui répond au polythéisme des unanimismes multiples de Romains [1]. Mais ce qui fait l'originalité de ce dernier roman considéré comme une étape dans l'évolution de la pensée de Huxley, c'est la foi à laquelle s'adonne Anthony Beavis. Comme nous l'avons vu, cet homme finit par apercevoir une solution du conflit de l'unité et de la diversité, de l'individu et du monde ; il cherche à développer un procédé qui facilite l'intuition de l'unité de la vie ; il entrevoit les contributions que peut faire cette doctrine à la société d'aujourd'hui et de demain. Par la théorie, par le procédé, par les rapports sociaux, cette doctrine s'apparente à l'unanimisme.

Ces doctrines ne sont point neuves. On a remarqué que le Platonisme forme pour ainsi dire la base de celle de Huxley [2]. Le *continu psychique* qui est pour Romains la condition de l'unanimisme a ses origines dans la tradition spritualiste de la philosophie grecque et du Christianisme [3]. De cette origine commune viennent peut-être les ressemblances de ces deux mysticismes modernes. Pour tous deux le Bon est l'Unité ; la Diversité, bien qu'elle soit la condition de la conscience et de l'existence, constitue le Mal [4]. Romains appelle « continu psychique » une substance spirituelle qui est comme le lien de toutes les âmes particulières. Dans les mots de Huxley : « The spirit is one and all men are potentially at one in the spirit [5] ». Un des moyens d'atteindre le

1. « One and Many, » *Do What You Will*, p. 2, 51 ; « The Walk », *Burning Wheel* ; *Manuel de Déification*, 1910, p. 51 : « ...l'homme... retrouve un monde peuplé d'une multitude de dieux et instaure un nouveau polythéisme ». Il faut remarquer cependant que le polythéisme était une doctrine de Lawrence, de qui probablement Huxley le tient. Huxley a témoigné dès 1934 de la croyance — celle également de Romains — que la paix internationale dépend en premier lieu non de l'économique mais des émotions de l'individu, et qu'il faut pour l'assurer s'occuper de la psychologie individuelle. » (« Lettre sur la guerre et la psychologie de l'individu », trad. H. Pernot, *Correspondance*, n° 3, Institut international de coopération intellectuelle de la Société des Nations, 1934, p. 55 et suiv.).

2. J. H. Roberts, « Huxley and Lawrence », *Virginia Quarterly Review*, autumn, 1937, p. 565.

3. A. Cuisenier, *Jules Romains et l'Unanimisme*, Flammarion [1935], p. 71.

4. *Eyeless in Gaza*, p. 615-17.

5. *The Case for Constructive Peace*, 1936, p. 32.

Bon est donc d'avoir l'intuition de l'Unité. L'on y arrive par une technique de méditation [1]. :

Step by step towards the experience of being no longer wholly separate, but united at the depths with other lives, with the rest of being. United in peace... At the surface, the separate waves, the whirlpools, the spray ; but below them the continuous and undifferentiated expanse of sea, becoming calmer as it deepens, till at last there is an absolute stillness... In peace there is unity. Unity with other lives. Unity with all being... Peace in this profound subacqueous night... [2]

L'âme individuelle en présence du continu psychique a l'intuition des forces les plus secrètes du monde et se sent modifiée, élevée par ces contacts.

Et le mélange de nos âmes identiques
Forme un fleuve divin où se mire la nuit [3].

Huxley comme Romains insiste sur les fondations scientifiques de la doctrine et de ses procédés particuliers [4].

Pour Huxley, toujours pragmatique, la valeur de cette doctrine est précisément son utilité. L'expérience mystique de l'unité sert d'abord à secouer le joug de la solitude qui a tant pesé sur l'homme intelligent d'aujourd'hui, comme Philip Quarles et Anthony Beavis. Mais surtout elle est l'affirmation d'un mode de vie qui devrait conduire à la paix universelle. Elle est à la base de la théorie de la paix constructrice [5]. C'est également le but de l'unanimisme de Jules Romains qui a plaidé lui aussi la cause de la paix européenne. Il ne sera plus possible, d'après Romains, de se contenter d'une paix inerte et négative ; on aura besoin d'une paix qui soit vraiment moderne, scientifique, technique, positive [6].

1. On a remarqué la dérivation hindoue de certains aspects de l'unanimisme (Cuisenier, *op. cit.*, p. 71, 253) et de la doctrine de Huxley (Roberts, *loc. cit.*, p. 565).
2. *Eyeless in Gaza*, p. 618-9.
3. Jules Romains, *La Vie Unanime* (1908), p. 49 de l'édition Gallimard [1926]. V. Cuisenier, *op. cit.*, p. 232.
4. *The Case for Constructive Peace*, p. 34. Cuisenier, *op. cit.*, p. 72 et suiv., 252 et suiv.
5. V. *The Case for Constructive Peace.*
6. *Problèmes Européens*, 1933, p. 76.

Il est vrai que Huxley accorde une place bien plus importante que ne le fait Romains, dans l'exposition de la théorie, à l'exercice par chacun de la compassion pour ses semblables. La philosophie de la paix constructrice repose sur ces trois principes :

> First, all men are capable of love for their fellows. Second, the limitations imposed upon this love are of such a nature that it is always possible for the individual, if he so desires, to transcend them. Third, love and goodness are infectious. So are hatred and evil. [1]

Peut-être Romains trouve-t-il moins nécessaire d'insister sur cet aspect de la doctrine, du fait même qu'il est porté plus facilement que Huxley à aimer son prochain [2]. On n'a qu'à comparer les romans de ces deux auteurs pour se rendre compte de la distance qui les sépare en matière de tolérance.

S'il n'y a pas lieu de croire à une dette de Huxley envers Jules Romains, il y a certainement quelque intérêt à signaler l'analogie de leurs doctrines, qui offrent toutes deux à l'homme du xxe siècle une foi nouvelle fondée sur la science, et qui, par son mysticisme, rejoint la religion, tandis que, par son côté moral, elle s'occupe de l'homme social et politique.

* * *

Des allusions nombreuses, des essais de critique plutôt inégaux, quelques imitations qui se trouvent surtout parmi ses poésies de jeunesse, et plusieurs traductions excellentes [3], voilà en somme les rapports de Aldous Huxley avec la littérature française. De là, on peut conclure à une connaissance très étendue de sa part de cette littérature, à sa sympathie

1. *The Case for Constructive Peace*, p. 32.

2. Huxley parle souvent de l'art infiniment difficile d'aimer ses proches. V. *Texts and Pretexts*, p. 153 ; *Eyeless in Gaza*, p. 606 et suiv.

3. Je dois signaler, outre celles de Baudelaire, de Gourmont, de Mallarmé, et de Rimbaud, deux autres : la version d'un alexandrin célèbre de Racine, faisant partie d'un poème, « Mythological Incident » qui figure dans *Those Barren Leaves* en tant que composition de Chelifer, et qui est réimprimé dans *Cicadas* (1931), « ...'Tis Venus all entire / Attached to her recumbent prey ». (*Phèdre*, I, iii) ; la traduction d'un poème de Jean de Bosschère (« Dès que l'homme ne sera plus père ») dans *Job le Pauvre* de cet auteur (London, John Lane, 1922), p. 123.

réelle et sans trace de prévention britannique pour la littérature française surtout moderne, à une influence assez imprécise de cette littérature sur son œuvre. S'il n'a pas joué un rôle important auprès des lecteurs anglais, en leur présentant la littérature française, cela tient à ce que M. Huxley est avant tout moraliste et qu'il se soucie peu d'être critique littéraire. S'il s'est montré parfois au sujet de certains auteurs français moins pénétrant que d'habitude, on en trouvera l'explication non seulement dans son moralisme essentiel, mais aussi et surtout dans certaines influences qu'il a subies à un moment donné et qui ont eu tendance à exaspérer la manifestation de ce caractère.

M. Huxley nous a lui-même raconté les malheurs qui s'ensuivent pour les écrivains anglais qui vont puiser leur inspiration dans le vague mysticisme germanique, qui s'éprennent de dieux teutoniques. La littérature anglaise a besoin, dit-il, de se retourner du côté de l'olive, de renouveler la fécondation originale qui, en imposant la culture française au génie anglo-saxon, a produit la langue et la littérature anglaises.

The olive tree is an emblem of the Latinity towards which our migrant's instinct commands us perpetually to turn. As well as for peace and for joy, it stands for all that makes us specifically English rather than Teutonic ; ... [1]

Précepte auquel M. Huxley, comme nous l'avons vu, n'a guère manqué de se conformer, et dont les qualités de son œuvre prouvent l'excellence.

R. Z. Temple.

1. *The Olive Tree*, p. 293.

NOTES ET DOCUMENTS

UN PORTRAIT DE TAINE PAR GUIZOT

Lorsque Taine s'embarqua, en juin 1860, pour l'Angleterre, il emportait avec lui, dans ce premier voyage, certaines lettres de recommandation à l'usage des personnalités qui pouvaient lui faciliter son enquête à travers la vie et les livres. Nous savons qu'au cours de ce bref séjour de six semaines environ, il mena de front les voyages (Oxford, Manchester, Glasgow), la vie mondaine (Athenaeum Club) et les longues études au British Museum. Nous devons à l'obligeance de M. Dennis H. Healy la copie de cette lettre inédite de Guizot qui le recommande à Sir Anthony Panizzi, créateur de la bibliothèque du British Museum et conservateur en chef des collections (B.M. MS 36720- f489). Elle constitue un amical et savoureux portrait de Taine, au moment où celui-ci va contrôler, par une expérience directe, ses vues sur l'Angleterre et aborde les dernières études de son *Histoire de la littérature anglaise.*

J.-M. C.

Mon cher Monsieur, ces quelques lignes vous seront remises ou envoyées par Mr H. Taine, qui est un homme d'un mérite rare et d'un talent déjà en renom, que l'Académie Française a couronné, que la *Revue des Deux Mondes* et le *Journal des Débats* ont enrôlé, et par-dessus le marché un des mes meilleurs amis. J'espère que cela lui sera une recommandation auprès de vous ; vous ne sauriez me donner une nouvelle preuve qui me soit plus sensible de la bienveillance à laquelle vous m'avez accoutumé, qu'en la reportant sur lui. C'est un fils émancipé de l'Université, un Spinoziste, ou Hégelien, comme vous voudrez, singulièrement instruit, épris des faits, fécond en vues, écrivain serré et coloré, le plus distingué des hommes de son âge, considéré comme tel par tout le jeune public et par bon nombre de ses aînés. Il s'est beaucoup occupé de l'Angleterre et va y passer six semaines ou deux mois. Tout l'intéresse ; on n'est pas panthéiste pour rien ;

quand on croit à l'âme universelle, c'est bien le moins qu'on lui offre pour culte l'universelle curiosité. Ainsi fait mon ami Taine, et je ne crois pas qu'il y ait aucun ordre de faits, aucun genre de science, aucune variété de l'esprit humain, où il ne trouve matière à observer, à étudier et à penser. Donnez-lui, je vous prie, si vous le pouvez, quelques occasions de satisfaire son vaste besoin de voir et d'apprendre. Si vous voulez bien lui montrer le British Museum et lui raconter un peu comment vous l'avez constitué, quels appuis et quelles ressources vous avez trouvés pour cette grande création qui est votre œuvre, je suis sûr que cela l'intéressera beaucoup. Je voudrais bien aussi qu'il fît connaissance avec un ou deux érudits anglais ; érudits ou savants, peu importe ; ce que je voudrais seulement, c'est qu'il vît comment, en Angleterre, la libre et sincère recherche de la vérité ne donne à l'esprit qui s'y applique ni l'orgueil de tout nier ni la prétention de tout deviner et ne pousse pas plus à la critique impertinente, comme en France, qu'aux théories nuageuses, comme en Allemagne. Cela m'a semblé évident, et je voudrais qu'il pût ou s'en convaincre, ou me détromper. Tous les hommes d'étude sont vos obligés et vos clients, mon cher monsieur, de sorte que vous aurez peut-être, dans vos belles retraites du British Museum, au moment même où vous lirez ceci, quelque beau représentant de l'érudition ou de la science anglaises à qui présenter mon ami. Enfin je le remets en vos mains. Vous savez sans doute par M. Libri que je suis marié depuis deux mois bientôt. Et je suis convaincu que cela vous fera plaisir. Je vous en remercie comme si je vous l'entendais dire, et je vous remercie de vos bontés pour Taine, comme si je les lui entendais raconter. Adieu, mon cher monsieur. Mon frère, à qui j'ai dit que j'allais vous écrire, m'a chargé de mille amitiés pour vous. Vous ne doutez pas, n'est-ce pas, de mon cordial et respectueux dévouement ?

Val Richer, mercredi matin
13 juin 1860.

Guillaume Guizot.

STENDHAL ET ARNOLD BENNETT

En juin 1904 Arnold Bennett eut un rêve. « Je rêvai, nous dit-il [1], d'un grand romancier français du XIXe siècle nommé Valentin Chéri. Je ne puis plus me rappeler les titres de ses meilleurs livres, mais je les savais dans mon rêve. Et j'étais ahuri de constater que, dans tous mes inventaires du roman français, j'avais toujours oublié Chéri. Même après mon réveil, Chéri continua à être réel pour moi et à me causer un certain malaise concernant ma négligence et mon ignorance. Et ce n'est que lorsque je fus levé et eus commencé à boire mon thé que les brumes se dissipèrent et que je m'aperçus qu'il ne s'agissait que d'un rêve ».

Tout ce que Bennett pouvait se rappeler de précis sur l'œuvre de ce grand inconnu, c'est qu'il écrivait entre 1860 et 1870 « dans un style semblable à celui de Beyle ». Hommage indirect, mais qui a bien sa valeur. Le passage nous révèle avec une sincérité évidente le souci qu'avait Bennett à cette époque de connaître tout ce qui comptait dans l'histoire du roman français, et la haute, la singulière estime en laquelle il tenait Beyle.

Il serait pourtant téméraire de fonder sur ce seul paragraphe la démonstration de certains parallélismes entre les deux romanciers. Quoi de plus dissemblable en effet que leur carrière et leur œuvre ? Arnold Bennett, né en 1867 à Burslem (Comté de Stafford) dans la très petite bourgeoisie, passe par diverses écoles locales où il reçoit un fort médiocre enseignement et entre en 1888, à Londres, comme clerc, dans un bureau d'avoué. Il se cultive, fréquente quelques artistes et gagne avec une facilité de bon augure les prix de concours littéraires organisés par divers journaux. En 1896 il obtient, grâce à un petit capital fourni par son père, un poste dans une revue féminine dont il devient bientôt rédacteur en chef. Il peut ainsi étudier le marché littéraire, connaître les éditeurs, publier quelques pièces et romans qui n'ont du reste aucun succès. Vers 1901 il vient se fixer pour dix ans à Paris et dans les environs, vivant assez largement de chroniques en série (sortes de manuels de savoir-vivre) qu'il envoie à des revues anglaises ; mais ses romans continuent à passer inaperçus. En 1907, résolu à forcer la chance il se fixe, après s'être marié, à Fontainebleau et tente une œuvre de longue haleine conçue depuis longtemps, *Conte de vieilles femmes*, qui donne à la littérature anglaise

1. *Journals*, 24 juin 1904.

l'égal des œuvres de Flaubert, des Goncourt et surtout de Maupassant. En même temps paraissent un roman comique fort adroit, *Enterré vivant*, et une série d'articles de critiques présentés dans le *New Age* sous le pseudonyme significatif de Jacob Tonson [1]. Ces ouvrages font leur chemin. En trois ans Arnold Bennett est fameux. Il consolide sa position par un voyage publicitaire aux États-Unis et par une trilogie réaliste — *Clayhanger* — un des premiers romans-fleuves anglais. Mi-réaliste, mi-psychologique, ce livre est le récit, dans une atmosphère régionale très fortement évoquée, de l'adolescence d'un jeune imprimeur et de ses relations avec son père et avec la femme qu'il finit par épouser. Pendant la guerre, Bennett redevient journaliste et se distingue par ses articles et ses chroniques. En 1918, il est nommé Directeur de la Propagande Britannique en France. Les plus grandes revues lui sont ouvertes, les éditeurs s'arrachent ses romans. Après une séparation à l'amiable d'avec sa femme en 1921, il dépeint de plus en plus dans ses romans « les mœurs faciles et cyniques d'après-guerre » [2]. Sa liaison avec une actrice en vue semble accentuer encore cette impression de frivolité, de matérialisme, de dispersion. Mais *L'Escalier de Riceyman* en 1923, peinture sobre et puissante de l'avarice, puis *Elsie et l'Enfant*, nouvelle dans le goût de Katherine Mansfield, *Lord Raingo*, satire des milieux politiques, et *L'Hôtel Impérial*, reconstitution méthodique et patiente de la vie d'un grand « palace » montrent que Bennett, qui se prodigue par ailleurs dans des besognes mercenaires, sait trouver des sujets à la mesure de son talent et les traiter avec une impeccable technique. Lorsqu'il meurt en 1931 la critique unanime reconnaît qu'un des plus grands artistes en prose de la littérature anglaise vient de disparaître.

Quels rapports donc entre Stendhal et Bennett ? entre le régionaliste et le cosmopolite ? entre le réaliste disciple de Flaubert et le grand précurseur du roman psychologique moderne ? entre l'homme qui, faisant son deuil du succès immédiat, se consolait en songeant qu'il serait célèbre vers 1880 ou un peu plus tard, et l'homme qui rechercha, courtisa et finit par conquérir et conserver de haute lutte la popularité immédiate et fructueuse, franc théoricien du succès, contempteur avoué de ceux qui écrivent pour eux-mêmes et pour une élite — les Meredith, les Henry James, les Proust ? en un mot, entre l'homme d'idéal et l'homme

1. Jacob Tonson est cet éditeur anglais qui acheta les droits de publication du *Paradis Perdu* à Simmons (qui les avait lui-même payés cinq livres sterling à Milton) pour une somme modique et réalisa sur ce marché des bénéfices considérables.
2. *Journals*, 17 décembre 1903.

d'argent, l'homme qui se conserva pour les « happy few » et l'homme qui se prostitua aux « wretched many » ?

Il n'est pas inutile de prendre quelques précautions, de souligner d'abord avec quelle assiduité, quel enthousiasme Bennett lut et relut Stendhal aux heures les plus significatives de sa vie d'artiste. Il sera temps ensuite de définir et de prouver une influence qu'il ne renia jamais, mais qu'il aurait pu admettre plus nettement.

Bien qu'il lise de bonne heure à Burslem les principaux réalistes français dans des versions anglaises, ce n'est point alors qu'il s'initie à Stendhal dont *La Chartreuse de Parme* n'est traduit qu'en 1895 et *Le Rouge et le Noir* qu'en 1898. Mais dès 1893-1894 Bennett commence à Londres à lire des romans français dans le texte. A partir de 1902, fixé à Paris, il étudie systématiquement « all the absolutely first-class French novels of the xixth Century » [1]. Il devait fatalement rencontrer Stendhal et dans un de ses romans, publié en 1904 [2], deux allusions attestent qu'il a lu *Le Rouge et le Noir* et *De l'Amour*.

En 1907, commence le cycle actif de l'admiration et de l'imitation stendhalienne. Il lit en octobre, peut-être sur les conseils de H.-D. Davray, les pages du Journal inédit de Stendhal qui paraissent dans le *Mercure de France* [3]. Or Bennett depuis 1896 s'astreignait à tenir un journal intime. Sur le modèle de Beyle il décide de simplifier son style, de supprimer les verbes inutiles, de ne noter que l'essentiel et le vrai [4]. A partir de cette date son *Journal* se fait effectivement plus précis et plus net ; le sentiment, les réactions sentimentales superficielles disparaissent.

En avril 1908 (Bennett vient de commencer le *Conte de Vieilles Femmes*) il tombe sur les *Plus belles Pages de Stendhal* publiées par Léautaud [5] et est frappé par une remarque de la préface où le critique défend le style hâtif et les négligences de Stendhal. Il décide de l'imiter dans ses romans et veut désormais les écrire « plus au courant de la plume », malgré le dogme de « l'écriture artiste » qu'il hésite encore un peu à renier. Le deuxième livre du *Conte de Vieilles Femmes* porte des traces de ce revirement. « Stendhal m'attire de plus en plus », conclut-il [6].

1. *Journals*, 17 décembre 1903.
2. *Un Grand Homme*.
3. Réimprimées dans *Les Soirées du Stendhal-Club*. Deuxième série (1908), p. 99-144.
4. *Journals*, 23 octobre 1907.
5. *Mercure de France*, 1908.
6. *Journals*, 3 avril 1908.

Il lui reste à passer de la forme au fond. En mars 1910 il trouve dans *De l'Amour* des idées pour *Clayhanger* qu'il est en train de composer. Quelques jours plus tard il est plongé dans *Rome, Naples, Florence*, volume qu'il relira à plusieurs reprises et qu'il considérera en 1917 comme « la plus remarquable étude de mœurs qui soit pour ceux qui ont compris l'esprit unique de Stendhal »[1].

Dès lors les allusions à Stendhal sont fréquentes dans les œuvres ou dans les *Journals*. En 1928, trois ans avant sa mort, nous rencontrons une phrase qui résume son admiration de façon frappante si nous nous rappelons qu'il tendait de plus en plus à placer le roman russe en haut de l'échelle littéraire : « Rayez un roman quelconque de cette douzaine (il s'agit de livres de Dostoïevski et de Tolstoy) et que mettrez-vous à la place ? Je ne sais pas, *à moins que ce ne soit un Stendhal*[2]. »

On ne saurait nier que Bennett ait eu avec Stendhal un commerce continu et profond qui semble révéler des affinités de nature. Une influence directe est possible et semble probable.

Le héros : Julien et Denry.

Ce n'est pas un paradoxe de voir entre le héros bennettien et le héros de Beyle des rapports assez remarquables : tout comme Julien Sorel, Edwin Clayhanger et Evelyn ou Denry, qui est le héros sous une forme caricaturale, sont doués d'un formidable pouvoir de répression de leurs sentiments et de dissimulation. Ne nous en étonnons pas puisque c'est pour Stendhal un trait caractéristiquement britannique qui distingue son héros de son entourage : Julien nous est peint comme ayant « une mine froide à 2.000 lieues de la sensation présente qui est le propre des Anglais » ; un peu plus loin on nous répète qu'il a l'air « anglais ». Nous savons quelle ardeur, quels désirs se cachent sous cet extérieur froid. Les héros de Bennett de même étouffent leurs désirs et leurs convoitises, et souvent leur créateur nous montre la différence entre ce qu'ils disent et font, entre ce qu'ils pensent et voudraient faire : Edwin s'incline la mort dans l'âme devant l'autorité de son père. Evidemment, ce masque chez Bennett cache moins de feu, de passion brûlante et de rebellion que chez Beyle, plutôt une vague tendance, un besoin imprécis de tendresse refoulée, quelque chose de plus russe qu'italien. Mais ce qui est caractéristique, c'est que chez l'un comme chez l'autre cette hypocrisie apparente est un gage de sincérité intime, un mur opposé aux

1. « Things that have interested me » I. *Finishing books*.
2. « The Savour of Life ». *Russian Fiction* ,II.

sentiments conventionnels auxquels on refuse une expression : comme Beyle, Bennett sait être franc dans les relations entre parents et enfants, entre mari et femme ; il sait que la haine et le dégoût n'en sont pas exclus. Tempérament naturel plus qu'influence, je le sais. Et peut-être ici serait-il bon d'esquisser un parallèle entre le Dauphinois finassier et politique, le Dauphinois qui sait « s'entretenir avec son cœur », auquel les circonstances ont enseigné la nécessité occasionnelle de la dissimulation, et l'homme des villes du Centre-Nord de l'Angleterre qui déteste tout étalage de sentiments, réticent, hypocrite par haine du conventionnel, fait de fierté, d'obstination, de sens pratique et de méfiance, et cachant, paraît-il, sous ces dehors, des élans romanesques et une source vive d'attendrissement. Denry, The Card, est une caricature de Julien Sorel : il a de lui l'audace irrésistible qui le pousse à tout tenter, il en a en même temps la timidité foncière, la crainte sous-jacente et maîtrisée avec peine. Il est comme lui don juanesque et sensuel. Mais à cette audace inquiète et malheureuse, il joint une vulgarité et un instinct pratique qui le mène à la réussite dont il bénéficie et dont il souffre à la fois.

Beylisme et Bennettisme.

C'est qu'il existe un Bennettisme comme il existe un Beylisme ; le malheur est que ces préceptes, au lieu de les exprimer, pour lui seul dans un journal intime ou de se borner à les semer dans ses récits, le romancier anglais les a exposés didactiquement, à satiété dans une série de guides (« philosophies de poche »!) et de manuels dont il a retiré pas mal d'argent et beaucoup de publicité. Ces manuels s'appellent *La Vie raisonnable*, *Comment vivre avec 24 heures par jour*, *La Machine humaine*, *L'organisation de soi-même*, *Comment tirer le meilleur parti de la vie* : il y expose une éthique du succès, où, au milieu d'affligeantes banalités, l'idée la plus originale est que l'homme doit discipliner son intelligence et arriver à la faire travailler avec la régularité et la sûreté d'une machine pour fournir à son propriétaire le meilleur rendement. Plus significatifs sont ses traités sur la *Saveur de la Vie*, *L'Homme moyen et sa femme*, *Nos femmes* ; ce sont les *De l'Amour* de Bennett. On y retrouve sa théorie de la relation des sexes où Stendhal a laissé son empreinte, le goût de l'effort organisé, du risque, de la discipline des sens et des sentiments en vue du but à atteindre. Il y a là une sorte de dilettantisme héroïque qui est de la famille du Beylisme. Et à cette doctrine correspond un héros, le personnage des romans qui la pratique : vulgaire, audacieux, don juanesque, dandy, bien informé, pas très sûr de lui au fond,

mais bien décidé à ne pas se laisser décontenancer. Une sorte de commis-voyageur littéraire éhonté, à la langue bien pendue. Valéry n'a-t-il pas appelé Stendhal « ce Gaudissart descendu à l'hôtel de l'Europe et de l'Amour » ?

Les Cristallisations.

Mais Stendhal a fait plus que confirmer Bennett dans sa conception de la vie et dans le type de ses héros. Il lui a donné une bonne part de la psychologie sexuelle de ses romans. Tout ce qui concerne la carrière des personnages de Bennett, l'organisation méthodique de leur vie, leur succès graduel ou fulgurant ne nous concerne pas. « Stendhal, écrit Bennett, le plus grand analyste avec Balzac et Bourget des relations entre les sexes, n'a jamais compris le romanesque de l'argent [1]. » Mais Bennett se pique en outre de psychologie.

Dès 1904, dans le roman léger intitulé *Un Grand Homme*, nous rencontrons l'interprétation suivante des sentiments des deux héros : « Géraldine voulut le traiter comme aurait fait une sœur, mais ne réussit qu'à montrer son ressentiment, et elle précipita ainsi prématurément le deuxième stade de la liaison, celui où un homme après avoir vu tout dans une femme n'y voit plus rien ; ce deuxième stade est généralement des plus brefs, mais les circonstances peuvent le rendre permanent [2] ».

Qui ne songe aussitôt à l'inoubliable analyse de Stendhal ?

« Laissez travailler la tête d'un amant pendant vingt-quatre heures et voici ce que vous trouverez : aux mines de fer de Saltzbourg, on jette dans les profondeurs abandonnées de la mine, un rameau d'arbre effeuillé par l'hiver ; deux ou trois mois après, on le retire couvert de cristallisations brillantes : les plus petites branches, celles qui ne sont pas plus grosses que la patte d'une mésange, sont garnies d'une infinité de diamants, mobiles et éblouissants ; on ne peut plus reconnaître le rameau primitif... Ce que j'appelle cristallisation, c'est l'opération de l'esprit qui tire de tout ce qui se présente la découverte que l'objet aimé a de nouvelles perfections. » [3]

Et Stendhal a grand soin d'expliquer que ces cristallisations soudaines ne sont pas permanentes. Il distingue les stades dont Bennett se souvient si bien : « 1. L'admiration. 2. On se dit : « Quel plaisir de lui donner des baisers, d'en recevoir, etc. 3. L'espé-

1. *Our Women*, p. 148.
2. *Un Grand Homme*, ch. XIX. Il donne raison à son père.
3. *De l'Amour*, ch. II.

rance. 4. L'amour est né. 5. La première cristallisation commence. 6. Le doute naît. 7. Seconde cristallisation ». Ces divers stades, ajoute-t-il, peuvent être séparés par des mois ou se succéder presque sans interruption.

En 1904, la théorie stendhalienne n'a pas été digérée par Bennett. Elle lui fournit une simple remarque en passant, une touche discrète de psychologie amoureuse dans un roman du reste très superficiel. Mais lorsqu'en mars 1910 après des années de lecture et de réflexion il achète à Florence un exemplaire de *De l'Amour* avec l'intention bien arrêté « to get ideas from it for Clayhanger », il en va tout autrement.

En effet, les deux caractères de la trilogie perdent beaucoup de leurs contradictions apparentes et de leur perversité si on les considère comme victimes de cristallisations et de « dé-cristallisations » successives. Tout d'abord Edwin admire Hilda tout en ayant conscience de ses imperfections. Puis un jour le processus chimique se déclenche : « En fait, il pouvait se persuader qu'elle était belle et même noblement belle. D'un extrême il passait à l'autre. » Mais même au milieu de cette transformation son sens critique, toujours en éveil, fait ces mêmes objections dont rend compte si bien la psychologie de Stendhal :

« Le souvenir de sa première antipathie pour Hilda le troublait. C'était bien la même femme. C'était bien la même femme qui avait été si désagréable, si impolie, si insolente et déconcertante dans sa conduite et il n'osait pas dire qu'elle avait changé. Et pourtant maintenant il ne pouvait pas la sortir de sa tête. Et bien qu'il ne voulût pas admettre qu'il l'admirait constamment, il admettait pourtant qu'il y avait des moments où il l'admirait passionnément et la jugeait unique et supérieure à toutes les femmes. D'où venait ce changement en lui ? Comment le justifier ? Le problème était insoluble [1] ».

Pas tout à fait, si nous admettons qu'Edwin avait lu *De l'Amour*. En fait, ces deux caractères, et bien d'autres dans les romans, subissent une série de cristallisations plus ou moins complètes suivies d'interruptions ou même de désagrégations (les « destructions de pans de cristallisation » dont parle Stendhal) : Hilda voyant la silhouette d'Edwin se détacher sur la porte éclairée de sa boutique sent brusquement qu'elle voudrait être sa femme, mais le rencontrant quelques jours après aux fêtes du Centenaire des Écoles du Dimanche, elle s'aperçoit qu'il lui déplaît et le voit sous un jour bien différent [2]. Puis elle retombe sous

1. *Clayhanger* II, 19 *A Catastrophe* I.

2. Voir aussi les querelles conjugales suivies de baisers illogiques et de déconcertantes « réconciliations » dans *These Twain*.

le charme. Puis elle l'oublie et se marie. Puis elle revient à lui. Mathilde ne passe pas par d'autres alternatives :

« « Tu as un cœur d'homme, lui répondit-on... ; j'ai voulu éprouver ta bravoure, je l'avoue. Tes premiers soupçons te montrent plus intrépide encore que je ne croyais »... En l'écoutant parler Mathilde était choquée de cet air de triomphe. « Il est donc mon maître », se dit-elle. Déjà elle était en proie aux remords. Sa raison avait horreur de l'insigne folie qu'elle venait de commettre... Après de longues incertitudes qui eussent pu paraître à un observateur superficiel l'effet de la haine la plus décidée... Mathilde finit par être pour lui une maîtresse aimable [1] ».

Certes, l'influence de Beyle ne suffit pas à expliquer toutes les contradictions de l'âme des héroïnes de Bennett. Ce ne sont point de simples automates mues par des réactions stendhaliennes. Hilda est une personnalité forte, originale, déconcertante, pleines de contradictions : à la fois belle et laide, brutale et féminine. Elle a des impulsions soudaines qui la font « agir dans le grand style ». Il y a « des grottes mystérieuses » dans son âme. La surprenante conduite de Mathilde de la Mole vis-à-vis de Julien Sorel n'expliquera jamais complètement toutes ces réactions énigmatiques de Hilda. Il y a en elle quelque chose de dostoïevskien. Mais après tout Stendhal est le grand précurseur de la discontinuité psychologique du roman moderne et ses « cristallisations » ne sont qu'une tentative d'explication scientifique des contradictions sentimentales, une hypothèse rationaliste pour masquer les illogismes de notre nature incohérente. Par Stendhal, Bennett passe aux mystères du roman russe et à la coexistence des sentiments contradictoires.

Le Style.

Nous savons que Bennett fut profondément frappé par le plaidoyer de Léautaud en faveur du style de Stendhal, ce style qui est « l'idée, la sensation, le fait, le souvenir notés sur le moment et tels que l'expression en est venue, par un homme qui dit comme il pense et qui écrit comme il sent, uniquement soucieux d'être clair, prompt et exact... Nous ne cacherons pas que des gens de goût sont partis de là pour reprocher à Stendhal d'écrire mal, et même de ne pas savoir écrire... Il semble plutôt que ce soit à ce style qu'il doit pour beaucoup l'intensité de vie et de vérité qu'ils contiennent et qui nous transporte » [2]. Cette phrase paraît

1. *Le Rouge et le Noir*, ch. XIV.
2. *Stendhal* (Collection des Plus Belles Pages). Préface de Paul Léautaud, p. VI. 1908.

avoir levé les scrupules de Bennett qui hésitait alors entre un style gris, exsangue, nu (celui de *Anna*, de *Un Homme du Nord*) et un style lourd, romanesque, chargé de néologismes et de vulgarismes (celui de *Amour Profane, Amour Sacré*).

Un trait commun entre Bennett et Beyle est que tous deux ont de très bonne heure (précisément au même âge, à dix-huit ans) tenu un journal intime. Et c'est pour son *Journal* qu'il le prit d'abord, en 1907, comme modèle, trouvant commode et lucide sa notation abrégée, sans vocables inutiles. Le ton du *Journal* de Bennett subit alors une transformation. Mais Léautaud l'amène à se demander si ce style ne se justifierait pas aussi dans des œuvres plus littéraires. La première partie du *Conte de Vieilles Femmes* est écrite dans un style poli, soigné, tant soit peu mièvre, rappelant Thackeray ou même Meredith. Lorsqu'après une interruption Bennett commence le second livre au printemps de 1908 son style se fait plus courant, moins léché, moins factice. Il devient peu à peu le maître de ces phrases courtes, ne craignant pas les répétitions de mots ou les négligences, dont l'effet cumulatif est admirable et qui distinguent le Bennett de la maturité. Un bon exemple peut être pris à *L'Escalier de Riceyman* :

« Perdant ce qui lui restait de sang-froid, Joe porta à Elsie un coup violent sur l'épaule. Elle ne s'y attendait pas et perdit son équilibre, tombant sur la voiture du polisseur qui dégringola l'escalier... La tête d'Elsie donna contre la roue de la voiture. Un grand cri aigu s'éleva.... les enfants avaient suivi Elsie hors de la cour... Joe effrayé des conséquences de sa passion s'enfuit, claquant la porte derrière lui. Deux mères reconnurent les hurlements de leurs enfants. ..Elsie se dressa, étourdie, puis se leva, puis s'effondra de nouveau sans forces. Une mère gifla son enfant et un enfant qui n'était pas le sien. L'autre mère protesta furieusement de l'escalier. La paradis du dimanche matin était anéanti. Le garçon boucher eut du bon sens, du courage, de l'intitiative. Il se chargea d'Elsie... Avec un geste de dévouement splendide sa femme donna le lait chaud de son deuxième enfant à Elsie qui refusait. Il n'y avait pas d'autre stimulant dans la maison. La paix fut rétablie, le sommeil régna de nouveau [1]. »

A la pointe d'humour finale près, ce passage me semble être du pur Stendhal, d'un Stendhal bien entendu qui se serait astreint à la description d'une scène de ce genre. L'extrait suivant de *La Chartreuse*, sur un plan fort différent, n'est pas sans être du même ordre :

1. *L'Escalier de Riceyman*, I, XI.

« Fabrice, distrait par sa joie, songeait plus au Maréchal Ney et à la gloire qu'à son cheval, lequel, étant fort animé, sauta dans le canal ; ce qui fit rejaillir l'eau à une hauteur considérable. Un des généraux fut entièrement mouillé par la nappe d'eau, et s'écria en jurant : au diable la f..... bête ! Fabrice se sentit profondément blessé de cette injure... Pour prouver qu'il n'était pas si gauche... il remonta le courant, son cheval ayant de l'eau jusqu'à la tête et enfin trouva une sorte d'abreuvoir ; par cette pente douce, il gagna facilement le champ de l'autre côté du canal. Au fond du canal les hussards se démenaient, assez embarrassés de leur position... Deux ou trois chevaux prirent peur et voulurent nager, ce qui fit un barbottement épouvantable. Un maréchal des logis s'aperçut de la manœuvre que venait de faire ce blanc-bec qui avait l'air si peu militaire : « Remontez ! il y a un abreuvoir à gauche, s'écria-t-il ». Et peu à peu tous passèrent[1]. »

En 1912, alors que Bennett possède déjà en théorie et en pratique ce style qui est un des éléments majeurs de sa grandeur, il écrit dans un journal de croisière[2]. « Le *Guide du Pilote dans la Baltique* est admirablement écrit, lucide, concis, élégant. *Il devrait servir de modèle aux romanciers.* » Qui ne voit là un écho, combien révélateur, de la fameuse recette de Stendhal, prescrivant le Code Civil comme modèle littéraire ?

Et, ainsi que pour Stendhal autrefois chez nous, le style de Bennett a en Angleterre de violents détracteurs. Nombreux sont ceux qui sont incapables de voir les qualités de cet instrument aisé et clair, un peu terne sans doute, mais souple et où vibrent parfois discrètement, avec un effet de contraste admirable, des notes d'humour ou de pathétique contenu. Les femmes, qui apprécient peu le style de Stendhal, sont aussi réfractaires à celui de Bennett, lequel est en effet une réaction contre le style féminin dont il eut de bonne heure comme rédacteur de *Woman* à corriger les excès. On lui reproche d'être médiocre, de manquer de rythme, de couleur, de beauté, etc. ; selon la phrase de Priestley, de n'être pas « orchestré ».

C'est bien là son mérite, du moins aux yeux des connaisseurs qui ne craignent pas de voir en Bennett un styliste. A côté de Chateaubriand et de Rousseau, nous avons, Dieu merci, Stendhal. Et grâce à Bennett, il y a à côté de de Quincey, de Ruskin, de D. H. Lawrence, un antidote[3]. Lire Stendhal ou Bennett après

1. *La Chartreuse de Parme*, ch. III.

2. *The Log of the Velsa.*

3. « La beauté du Style de Stendhal c'est la suppression du style, l'anéantissement de l'expression. La chose se voit, on ne s'aperçoit pas qu'elle est écrite » (H. Jacoubet, *Les romans de Stendhal*, Paris, 1934).

ces auteurs, c'est boire un verre d'eau claire après du vin aromatisé ou du miel.

Venu à la France pour y trouver des guides, admirateur froid, mais excessif, de Flaubert, de Daudet, des Goncourt, de Maupassant, et pourtant encore plein de velléités romanesques et mal débarbouillé de Ouida, Bennett risquait de se dégoûter de ses modèles français pour en avoir imité avec abus les soi-disant mérites : intrigues trop bien charpentées, écriture artiste, réalisme de convention. Mais il rencontra Stendhal qui le sauva et qui, à la faveur de certaines affinités de tempérament, lui donna les éléments d'un système de psychologie amoureuse et lui apprit la valeur du naturel, des négligences, les dangers de l'élaboration trop apparente. Il le garda parmi ses maîtres à côté des Grands Russes, et ne l'oublia jamais. C'est un peu grâce à lui que Bennett a sa place à part dans l'histoire du roman anglais. Je ne connais guère de plus frappant exemple de ce qu'on a appelé « l'actualité agissante » de Stendhal.

Georges LAFOURCADE.

INFLUENCE OF THE MODERN MEXICAN NOVEL ON THE AMERICAN NOVEL

The place of the novel in the modern Mexican literary scene has been a much mooted one. Some have called the modern novel ephemeral, others non-existent. Only in recent years have Mexican critics tardily admitted the national character and the literary worth of *Los de abajo* ; *El águila y la serpiente* received due praise only after foreign critics hailed it abroad ; *El Indio*, the best recent novel from Mexico, was chosen for the National Prize Novel only after much disagreement among the judges. All three novels have been adjudged by critics in the United States, where they have been selling in translation, as the best modern novels that have been written in Mexico.

And now a new factor enters the field of dispute : that of influence. Can a national novel still be termed non-existent if one can show that it has existed for writers beyond the borders of Mexico and that it has, moreover, exerted a direct influence upon material and form of foreign novels ? Hardly. Once this influence is proved, Mexican critics can no longer risk denying the « existence » of the modern novel, nor can they deny its importance. Where is the proof ? Right under their austere and insen-

sitive literary noses, *in Mexico*. The influence of the « novel of the Mexican Revolution » on the works of the Guatemalan, Hernán Robleto, and on those of Bruno Traven, a German, is a plain, undeniable fact.

If they demand further assurance, saying that these writers are really Mexican because they live there and write about life around them, then further proof can be given. Stated boldly, the modern Mexican novel has already influenced the American ; ' man has bitten dog '. Let us give first an incontrovertible instance. Hermann B. Deutsch frankly declares his indebtedness to the Mexican novel in the preface to his novel, *The Wedge* [1], in these words : « The writer of this volume feels that no words of his could adequately satisfy the debt he owes to the many who have rendered assistance in the preparation of the following pages. That this help was in many instances received without even the giver's knowledge does not affect the binding nature of the debt. For instance, no one who has devoted any study to the period of the Mexican Revolution can have failed to be influenced by such writings as Dr. Mariano Azuela's ' *Los de abajo* '... Martín Luis Guzmán's ' *El aguila y la serpiente* ' ; and others. » Had the author remained silent, the story itself would have proclaimed his debt to the Mexican novel of the Revolution, for it abounds with instances of peculiarly Mexican folkways and dramatic episodes of the war, — common characteristics of the type of novel it imitates. Critics also pointed out in the United States when this novel was reviewed that the plot is badly handled, a common fault, too, of the Mexican novel. Like the novels it imitated, it is realistic, satirical ; and a note of sadness and melancholy prevails throughout ; here and there one finds a delicate touch of irony.

Carleton Beals' *The Stones Awake* [2] affords another example of American contact with the Mexican novel. Turning from journalism, his forte, to fiction, the author symbolizes the ordeal of the peon class during the Mexican Revolution in the person of Esperanza, a lovely girl born in the serfdom of the hacienda. The circumstances of this novel are very similar to those of Azuela's *Mala yerba*. Esperanza, like Azuela's Marcela, leads the eventless life of a peon's daughter until she becomes the victim of the feudal *droit du seigneur*, and like Marcela she is degraded in the eyes of her lover, whom she eventually loses. Here the comparison ends, for while Marcela is murdered by the hacendado, Esperanza lives

1. New York, Frederick A. Stokes, 1935. Illustr. by Enrique Alférez.
2. Philadelphia, Pa., J. B. Lippincott, 1936.

on in pain through the turmoil of the war to dedicate herself eventually, as her lover would have wished, to the service of the people. It should be noticed that *Mala yerba* was written in 1909 and this made it impossible for Azuela to carry his character on through the years of the Revolution (1910-1917). In Esperanza, however, Mr. Beals has revived Marcela and has instilled in her the ideals of the Revolution. What Stanley Young has said in criticizing *The Stones Awake* might have been said with equal assurance about a great number of Mexican « novels of the Revolution » : « What remains of importance in reading this book is a fresh and vivid panoramic understanding of Mexicans in the mass. But as to personal relationships, the author skips about among them before much juice is extracted. Plainly, he is a man with a thesis, anxious to get on. »

The latest indication of this influence is a small book that has recently received favorable review in many American literary journals, *Death is Incidental* [1]. It is the tragic story « Of the Indian, Jesús, who asked only to spend his life in the service of his master, Don Fernando ; of that small landowner himself, who wanted nothing of the Revolution and tried in vain to stay aloof from it ; of the peon Juan, reared in the tradition of the Church, who later fought against it ; and of Padre Dominguez, a priest caught up in the Revolution as it swept through San Miguel de Allende. »

The authors, Heath Bowman and Stirling Dickinson, basing their story upon incidents they have heard from the mouths of the inhabitants of San Miguel de Allende, have a thesis to put forth. During the Revolution men forgot that Christianity and the Rights of Man originated in the same ideal : the desire of men to live side by side in greater equality. The ideal split into two parts which solidified separately into two conflicting dogmas, represented by the Church and the Revolution, and these dogmas became the banners for the corresponding social classes in conflict. War resulted ; man became the victim of his ideal, for his death was a mere incident in the superior conflict of dogmas. This is an interesting interpretation of the Revolution, and an American contribution to the thought expressed in the « novels of the Revolution ».

With extreme, almost biblical simplicity the authors unfold the tragedies of their symbolic characters. Since the days of the liberators, Ignacio Allende and Miguel Hidalgo, revolution has been the traditional weapon of the Mexican people against the military

1. Chicago, Willet, Clark and Company, 1937. Illustr. with block prints by Stirling Dickinson.

tyrannies of the successive governments. Successfully wielded against the Spaniards in 1810, and the French in 1867, it was hopefully directed against the military,authoritarian government of Diaz in 1910. True, it was the weapon of the people, but it had to be exercised in their name by a small group of revolutionaries bold enough to express the inarticulate desires of the masses. The first intimate contact of the peon with the Revolution was apt to be like Juan's : it came as an immediate solution of an old rancor. The village priest, taking advantage of Juan's faith and ignorance, had prevented him from marrying until he grew wise and betrayed the priest to the Revolutionary Army, which, it had been rumored, would wipe out all oppression. Juan then joined the army, fought until he was crippled by a ball, and then went to live with Jesús, his friend. One day when he was in a drunken stupor he was stabbed to death by Jesús. They had not quarreled but Jesús had his reasons. The Revolution had meant only misery to him. At first he could not see why his friend Juan should fight to return « liberty to the people » when nobody had ever asked for it ; then, he liked Padre Dominguez and loved his master Don Fernando, despite their being accused of robbing the people. Why then had Juan told the revolutionaries to kill Don Fernando ? He could not reason, he could only feel a great passion rise up within his breast in protest. He sought out his friend Juan, the revolutionist, and buried his knife and his hatred in the drunken man's body. That was not the end of the matter for Jesús ; he was ignorant, impassioned, but he had a conscience. The authors remind us that « The Church would reject his soul as the revolution would his body... »

Beautifully written with fidelity to the details of life in a Mexican town, and charmingly illustrated with woodcuts, this book is a very sympathetic treatment of the Revolution and the individual tragedies it strewed in its path.

The question of influence here is not an easy one to trace. The authors work out the plot with a great deal of originality and skill. It should be remembered nevertheless that the havoc the Revolution brought to the lives of the middle class had previously been depicted by Azuela in such works as *Las tribulaciones de una familia decente*, *Los caciques*, and *Andrés Pérez, maderista* ; López y Fuentes had gone more thoroughly into the problem of the peon and the Indian in his *Tierra* and his *El Indio*. These may have served as models for Heath Bowman and Stirling Dickinson. Their development of the thesis is typical of this genre ; so is their use of individuals to symbolize the social classes in conflict. There exists more than mere affinity between this American novel and

the Mexican novels ; one feels the presence of the latter on reading *Death is Incidental*, whose philosophy really is that Mexican racial one, stoicism. It is the tone of this novel, however, which ties it up most intimately with the « novels of the Mexican Revolution ».

Ernest R. Moore.

LÉON BLOY AUX PAYS-BAS

C'est peu après 1890 que Bloy a été connu aux Pays-Bas et en Flandre ; non seulement par la propagande du *Mercure de France*, mais aussi par une étude de Maurice Dullaert dans *le Magasin littéraire* de Gand (1891). A cette époque Alphonse Diepenbrock — homme de lettres et grand musicien — le connaît déjà ; c'est lui qui attira l'attention de Pieter van der Meer de Walcheren [1] sur l'œuvre de Bloy (v. d. M. d. W. était parent de Diepenbrock et son disciple). Ainsi un cercle de lecteurs enthousiastes se trouva formé en 1900 ; l'apparition d'un ouvrage de cet auteur français était accueillie avec faveur. Dans les milieux des étudiants, l'œuvre de Bloy jouissait d'un grand succès ; le prof. J. A. Veraart nous dira plus tard que Bloy était pour ses camarades et pour lui, à l'université d'Amsterdam, une figure pleine de majesté (*Roeping* 1912, janvier, p. 150) ; chaque ouvrage nouveau, spécialement chaque *Journal*, conquérait l'esprit et le cœur des « Jeunes ». L'intérêt qu'on portait à sa personne et à son œuvre s'accrut considérablement lorsque Pieter van der Meer de Walcheren donna dans ce but d'amples dissertations sur sa personne et son œuvre et des traductions de ses écrits avec commentaires (*Van Onzen Tijd*, XIIe année 1912).

Une lutte violente s'engage, parce que la figure de Bloy force à prendre position, pour ou contre lui. Sa figure exige une amitié ou une inimitié déclarée.

I

Avant l'article que Pieter van der Meer de Walcheren publia en 1912 dans *V. O. T.*, deux voix s'étaient fait entendre ; toutes les deux faisaient l'éloge de Bloy : M. Jacob Steynen et l'abbé Th. Kwakman. M. Steynen parlait dans *Samenleving* (La Société,

1. P. v. d. M. d. W. s'est converti au catholicisme en grande partie sous l'influence de Léon Bloy.

25 mars 1911, p. 513) de « son ironie furieuse, de sa haine de la vulgarité, de sa passion effrénée de l'idéal et de tout ce qui est noble ».

L'abbé Th. Kwakman écrivit une critique sur *Le Sang du pauvre* dans *De Katholiek* (Le Catholique, 1911, t. CXXXXIX, p. 86-91). Dans cet article il nommait Bloy « un homme de talent, qui parle la langue d'un prophète ».

Mais après celle de ces admirateurs s'éleva la voix passionnée de Pieter van der Meer de Walcheren ; elle était grave et frissonnant d'enthousiasme. Il prend la parole pour dire aux catholiques hollandais combien était grande son admiration, son amour même pour Léon Bloy. Nous lisons dans le *Journal* de sa conversion le 1er juillet 1907 : « J'ai nommé Léon Bloy, dont je connais depuis longtemps quelques livres qui n'ont pas cessé de me ravir par leur beauté et leur ton profond. » Un jour qu'un « jeune savant » qui était son hôte, attaqua Léon Bloy « comme un fanatique, un fou, un cas pathologique », Pieter van der Meer défendit avec force son maître vénéré (4 août 1907). Et quelques jours plus tard il écrivait en note dans son *Journal* (18 août 1907) : « L'esprit de Bloy ne connaît pas d'hésitation. J'admire vivement sa pensée, sa langue, et ses convictions » (M. van der Meer n'était pas encore catholique). Plus tard il entama une correspondance avec Bloy. Le 27 novembre 1909 s'établit ce premier contact épistolaire, suivi le 2 décembre 1909 d'une première rencontre personnelle. Une année entière s'écoula avant que van der Meer revît son ami. Le 11 décembre 1911 il écrivit cette note : « Enfin j'ai revu Bloy ». Léon Bloy l'envoya chez un prêtre et la marche de sa conversion fit de rapides progrès.

Faut-il s'étonner après cela que Pieter van der Meer de Walcheren nourrît une admiration profonde et une chaude affection pour Léon Bloy ? Son tempérament le rendait en outre sensible à l'influence de cet écrivain français. Ce qu'il exaltait en lui, pour la première fois dans le fameux article de *V. O. T.* (1912), il le retrouvait plus ou moins dans sa propre personne. Dans cet article de *V. O. T.* Bloy était appelé « un héros, le seul homme, le grand écrivain catholique, qui, par ses livres, non seulement éveille dans ses lecteurs une joie vive et rare, mais qui surtout réveille les âmes, les excite à se lever et à s'élancer vers la lumière. » Pieter van der Meer traduit des fragments de *Mon Journal*, *Le Désespéré*, *La femme pauvre*, *Le Salut par les Juifs* et l'*Exégèse des lieux communs*. Il se plaint de ce que les Catholiques lisent si peu Léon Bloy.

L'impression produite par ces dissertations et traductions fut immense. Un de leurs succès fut d'inspirer à M. Henri van

Haastert une admiration ardente pour Léon Bloy. Mais les réactions que cet article provoqua furent plus grandes encore. La rédaction de la *V. O. T.* avait déjà ajouté en bas de la page : « La rédaction ne prend pas la responsabilité des spéculations théologiques de Léon Bloy qu'on trouve dans cet article. » Il semble donc que la rédaction ne se sentait pas tout à fait à l'aise. Elle invita « un prêtre versé dans la spiritualité » à écrire une lettre sur Bloy. La lettre ne se fit pas attendre ; le prêtre consentit à la publication sous le titre : Léon Bloy est-il un guide compétent en matière spirituelle ?

Ici Léon Bloy était écarté comme guide « parce que pour cet office il n'était pas assez calme, pas assez maître de lui-même. L'intérêt que certains portent à Léon Bloy va jusqu'à l'admiration et la vénération, il est provoqué en premier lieu par le sillage que trace dans l'eau la marche de son bateau lourd, sillage dont les esprits peu indépendants subissent la houle, même au risque d'être emportés. » L'écrivain concède dans cet article que Léon Bloy est un artiste de grande envergure, mais la personnalité de Bloy lui-même ne lui paraît pas sympathique.

L'auteur de cette lettre commettait pourtant une grave erreur : il accusait Léon Bloy d'être un « communard »... en se basant sur le titre de l'ouvrage *Quatre ans de captivité à Cochons-sur-Marne*. La rédaction corrigea cette erreur dans le numéro suivant, mais l'erreur continua à subsister dans le cerveau des adversaires et on voit que les journaux s'en servent parfois comme argument contre Léon Bloy. Les journaux catholiques se rangèrent à l'opinion de l'écrivain ecclésiastique. *De Tijd* (Le Temps) en particulier s'éleva énergiquement contre Léon Bloy. Un premier article ne lui suffit pas ; il fut suivi d'un second *Nog eens over Bloy* (Encore une fois L. Bl., 3 juillet 1912) où, il est vrai, on ne retrouvait pas l'accusation de « communard », mais où étaient maintenues toutes les objections concernant « le danger qu'offrent ses ouvrages, la grossièreté du langage, sa passion de « satiriser » et de ravaler ».

Une année plus tard la lutte reprit, menée cette fois par J. van Rijckevorsel, S. J., dans *Boekenschouw* (revue). D'après lui la question *Léon Bloy est-il un guide compétent en matières spirituelles* n'est pas assez définie. « Léon Bloy est-il d'une manière générale un guide digne de confiance soit en matière religieuse ou historique, soit pour la conception de la vie ? Peut-on trouver dans ses idées sur l'art et la religion chrétienne une ligne de conduite sûre ? » Et ici encore la réponse est : « certainement non ! » Ses livres sont « une lecture dangereuse : à cause du manque de sens catholique, à cause de ses railleries sur les choses ecclésias-

tiques et les notabilités catholiques, à cause de ses thèses paradoxales et de son mysticisme. »

A ce moment la controverse marqua un temps d'arrêt. Mais lorsque parut le nouveau livre de Léon Bloy *L'Ame de Napoléon*, elle reprit de plus belle. L'apparition de ce livre fut le point de départ de vives critiques dans la presse catholique. Tandis que Pieter van der Meer de Walcheren faisait dans *De Amsterdammer* (26 janvier et 2 février 1913) l'éloge de ce livre « qui contrastait heureusement avec tant d'autres écrits sur le grand empereur », l'abbé Victor Zwijsen nommait Bloy un « sot génial » (*De Tijd*, le 19 avril 1913). La différence entre le jugement de l'abbé Zwijsen et celui de van der Meer est caractérisée par ce fait que la même idée de Bloy excite l'admiration de l'un et l'hilarité de l'autre. Bloy en effet attire notre attention sur cette circonstance remarquable que Napoléon naquit dans une île, qu'il fut en guerre continuelle avec une île (l'Angleterre) et qu'il mourut prisonnier dans une île, qu'il était insulaire par sa jalousie et par sa naissance. Aux yeux de Pieter van der Meer, c'est « une merveille d'exégèse intuitive » ; cette même intuition arrache à l'abbé Zwijsen la question : « l'homme a-t-il tout son bon sens ? »

Un autre, M. Vincent Cleerdin, écrivit sur le même sujet avec un peu plus de réserve dans le *Maasbode* (journal). Sa critique provoqua une repartie très sérieuse de la plume du prof. J. M. L. Keulers : *Talis auxilio* ? *Ook iets over Léon Bloy* (encore quelques mots sur L. Bl., 20 mars 1913). Keulers commettait dans son article l'erreur de présenter Bloy comme communard et jugeait *Les dernières colonnes de l'Église* comme son livre le plus dangereux. La réponse de M. Cleerdin et en même temps sa conclusion était : « Il me semble préférable de se taire provisoirement sur Bloy. Mais il faut lire *L'Ame de Napoléon* » (26 mars 1913).

De nouveau donc l'enthousiasme et l'opposition étaient déchaînés. *De Koerier* (*Le Courrier*, journal) prétendait pouvoir indiquer la raison de cet enthousiasme. Car après avoir caractérisé dans un article *Deux Léons* (à savoir Léon XIII et Léon Bloy) *L'Ame de Napoléon* comme « le triste produit d'une imagination malsaine qui fait penser à l'hallucination », il « donne l'intégralisme préconisé par le recteur Thompson dans sa revue hebdomadaire *Rome* comme cause du succès de Léon Bloy dans nos pays ». Sans doute il existait une disposition d'esprit ennemie de toute concession à l'égard du Calvinisme qui avait exercé sa domination pendant deux siècles et avait eu une certaine influence sur la vie catholique aux Pays-Bas, et aussi sur la vie politique. L'opposition trouvait donc un soutien puissant et en même temps un exemple dans l'œuvre de Léon Bloy. De là l'influence et la fortune

de l'auteur français. Les livres de Bloy étaient une arme avec laquelle les Jeunes pouvaient attaquer les hommes de routine [1].

L'an 1914 vit de nouveau la dispute se rallumer. L'occasion fut la conférence de Mr. van Haastert [2], au cercle *Geloof en Wetenschap* à Amsterdam (26 janvier). Le père Gielen parut surpris par le contenu de cette conférence ; est-ce pour cette raison qu'il posa la question : « Qui donnera encore une fois son jugement sur Bloy ? non pas sur l'homme, mais sur l'écrivain. » (*Boekenschouw*, nº 10, 1914.) La question eut du succès. Dans le numéro suivant, il y eut trois réponses : une de Mr. van Haastert, une de Marie Sloot et une du rédacteur lui-même. La réponse de Mr. van Haastert était nettement favorable à Bloy. « Je reconnais en effet que Bloy peut être extrêmement nuisible ; extrêmement dangereux ! Mais pour qui ? Pour le bourgeois qui est l'incarnation de l'intelligence bornée et de la lâcheté, parce qu'il est dérangé par Bloy dans son repos ; pour les chrétiens de nom, parce que Bloy les fouette et s'en moque impitoyablement ; pour tous ceux qui ne prennent pas l'Évangile au sérieux, qui entendent mal le *Vae vobis divitibus.* »

L'objet de son article était de démontrer cette thèse (*Boekenschouw*, VII, nº 11, 337-347).

Les articles de Marie Sloot et du père Gielen étaient écrits dans un tout autre ton. Marie Sloot faisait l'éloge du style brillant, des images, mais Bloy a, comme Rabelais et Zola, « une prédilection pour les affaires scabreuses, les injures et les mots d'une grossièreté dégoûtante. » (La même revue, p. 347-349)

Les coups du père Gielen étaient plus violents encore. « Il est pernicieux », dit-il sans faire de réserve, « parce qu'il recommande de mauvaises lectures, par exemple Baudelaire ; il dénigre l'autorité, e. a. de Léon XIII ; il se moque de la délicatesse des âmes pures, et il manque absolument de sens catholique. Léon Bloy est possédé d'un orgueil illimité, d'une insensibilité barbare, d'une vanité sotte de sa pauvreté et d'une exagération incomparable ». La seule réserve faite par le père Gielen — à savoir qu'une *trop* grande influence de Bloy serait pernicieuse — n'enlève rien à la vivacité avec laquelle il a mené son attaque.

1. Entre temps l'attention du public non catholique fut attirée sur Léon Bloy. Hein Boeken avait parlé dans *De Nieuwe Gids* (Le Guide nouveau, 1913, XXVIII, t. I, p. 340-344) « du prêtre, dans le temple de « Napoléon », qui fait des tentatives sincères pour énoncer l'inexprimable. « En lisant ces pages on a l'impression de marcher sous les arcades mystérieuses d'une cathédrale », sous les « voûtes impénétrables de l'âme de Napoléon, où les chants de l'avenir, mais aussi les échos du passé se prolongent. »

2. En 1913, il avait été pendant deux mois l'hôte de Bloy à Paris.

Les jugements portés par le père Gielen et Marie Sloot passèrent dans les journaux. Et ainsi devait se former l'idée générale chez les catholiques hollandais que Léon Bloy était un scélérat de la pire espèce : d'autant plus que d'autres attaques suivirent. Le père J. van Rijckevorsel, S. J., écrivit dans une critique sur *Le Pèlerin de l'Absolu* : « Quelle plume anticléricale, fraîchement trempée dans un bain de haine contre les prêtres, peut écrire avec plus de brutalité et de méchanceté ? » Il déconseille énergiquement la lecture de Bloy surtout parce qu'il attaque trop vivement le clergé (*Boekenschouw*, VIII, nº 5, 1914, p. 186-190).

On ne peut cependant douter de la conviction sincère des amis ou des adversaires de Léon Bloy. D'un côté, c'était la préoccupation du prêtre, qui faisait parler ainsi le père Gielen, le plus ardent adversaire, et qui l'empêchait de voir pour combien d'âmes Léon Bloy avait été un guide, quel élan il avait donné au Renouveau catholique en France et ailleurs ; de l'autre côté, c'étaient une admiration vive et une conviction profonde de la mission apostolique de Bloy qui avaient poussé Pieter van der Meer et Mr. van Haastert et d'autres à faire un éloge si chaleureux de leur maître et qui les empêchaient à leur tour de voir que la lecture de Bloy peut être dangereuse pour certains. La controverse s'agitait autour des thèses de Léon Bloy, autour de sa manière de « polémiquer » et de ses attaques personnelles. Les antagonistes louaient le style et la langue, mais modérément ; les protagonistes les louaient davantage, mais en général la lutte négligeait la beauté de l'art de Bloy, laquelle n'était pas en discussion. Il ne faut pas nous étonner de cette particularité, parce que les antagonistes étaient surtout des prêtres avertis, et les protagonistes des convertis reconnaissants et des jeunes gens idéalistes.

Parmi les Jeunes de cette génération, il n'y en avait qu'un qui s'approchât de Bloy avec hésitation : Vincent Cleerdin. Il écrivit dans le *Maasbode* des 18 et 19 mars 1913 : *Un mot au sujet de Léon Bloy*. Tout l'article est écrit dans un style hésitant et haché. Mais peu après Cleerdin publia une critique enthousiaste sur *L'Ame de Napoléon* dans le même journal. Plus haut j'ai déjà mentionné l'attaque du prof. Keulers et la réponse qu'y fit M. Cleerdin. Nous trouvons encore un article de M. Cleerdin dans *Rome*, revue hebdomadaire, rédigée par le recteur Thompson (3e année 1914, nº 19). On y trouve de l'admiration, mais une admiration réservée ; ce qui explique son incertitude sur *Le Pèlerin de L'Absolu* dont il dit : « on peut prétendre que la lecture de ce Journal n'est pas à conseiller à tout le monde ».

Mais en 1917 Vincent Cleerdin paraît entièrement converti. Pieter van der Meer, Willem Nieuwenhuis et Vincent Cleerdin

publièrent des articles sur Léon Bloy et des traductions de ses œuvres sous la direction de M. Henri van Haastert: *Léon Bloy, zijn persoon en zijn werk* (L. Bl. Sa personne et son œuvre. A. W. Sijthoff, La Haye, avec un portrait de L. Bl. en 1906). C'était un ouvrage important.

L'introduction était écrite par Mr. van Haastert, datée de février 1917. Elle rendait compte de cette publication. « Ce livre voudrait tendre la main pour secourir et sauver. Et il pourra le faire peut-être pour bien des gens qui sont désespérés et tourmentés, qui errent et tâtonnent à la recherche d'une certitude et d'un soutien. Nous attirons l'attention sur un homme, chrétien et artiste à la fois au plus haut degré, dont la personnalité est l'incarnation de la force et dont l'œuvre rayonne de lumière, et qui trempe le caractère pour l'héroïsme. Léon Bloy se dresse comme une colonne de bronze dans cette époque instable. »

Le livre se compose des chapitres suivants :

1° *Lettre de Léon Bloy* à M. van Haastert à propos de coupures de journaux, que M. van Haastert lui avait fait parvenir. Cette lettre commence ainsi : « Je croyais depuis longtemps, qu'on ne pouvait pas être plus bête que les catholiques de France. Aujourd'hui je suis forcé de reconnaître avec chagrin, que les catholiques hollandais leur sont, à cet égard, très supérieurs ».

2° *Quelques notices sur Léon Bloy*, par Pieter van der Meer de Walcheren (d. d. Dominica Palmarum, 1914). Il y avait donc trois ans que ces notices avaient été écrites, mais l'auteur croyait qu'elles avaient conservé toute leur actualité. En 1917 il devait encore exprimer son étonnement de devoir constater que les catholiques hollandais ne lisaient pas Léon Bloy.

3° *La messe des petits crevés.* Conte emprunté à *Sueur de Sang* (1870-1871), 2e éd. Collection « *Les Proses* », Georges Grès et Cie, Paris. Traduit par Mr. Van Haastert.

4° *Celui qui ne voulait rien savoir.* Ibid., traduit par le même.

5° *La Bataille.* Le 4e chapitre de l'épopée de Bloy en prose. *L'Ame de Napoléon*, Paris, Mercure de France. Traduit par Willem Nieuwenhuis d. d. mai 1914.

6° *Le Pèlerin de l'Absolu* par Mr Henri van Haastert (Rotterdam, 1915). Par cet article M. van Haastert veut rompre « la conspiration du silence » autour de Léon Bloy.

7° *Le mariage est une loterie, A la guerre comme à la guerre, Je ne crache pas sur l'argent.* Trois chapitres de l'*Exégèse des Lieux Communs.*

8° Des fragments du *Sang du Pauvre*. Traduits par M. van Haastert.

9° *L'apothéose de l'absurdité ou les rois qui demandent une grenouille*. Un article du *Vieux de la Montagne*. Paris, *Mercure de France*. Traduit par M. van Haastert.

10° *Les ouvrages de Léon Bloy*. Des notices bibliographiques et de courtes considérations. Par Vincent Cleerdin.

Il y a des hommes, écrit M. Cleerdin, qui ne peuvent pas supporter la lecture de Bloy. « Les lilliputiens ne doivent jamais aller en promenade en compagnie d'un géant. » Toutefois « ceux qui aiment une sensation fraîche — pas pour la sensation en elle-même, — ceux qui veulent se dégager du courant des mots vides qui inondent ce monde, pour se plonger dans la mer écumante, bruyante et mugissante, ceux-là trouvent dans Léon Bloy, ce qu'ils désirent. » *La Femme pauvre* est louée spécialement comme étant peut-être ce que Léon Bloy a écrit de plus puissant. Il appelle *Celle qui pleure* « un livre ahurissant... *Le Sang du pauvre* un des livres les plus violents que Léon Bloy ait écrits. »

Ce livre des amis hollandais eut l'effet d'un coup de tonnerre. Il est évident, d'après les dates de ces considérations et traductions, que M. van Haastert, Pieter van der Meer et Willem Nieuwenhuis s'étaient préparés à une nouvelle offensive depuis 1914 et 1915. Mais ils ont épargné leurs forces pour cette attaque énergique. Aussi bien l'opposition se déclare de tous côtés. R. de Grave (le père J. van Rijckevorsel, S. J.) appelle l'édition « une lâche tentative de duperie » (*Beiaard*, 1917, juin). « Il faut enfin comprendre que, si nous ne parlons pas de cet homme, nous le faisons par charité chrétienne ; cet extravagant fait un amalgame — phénomène singulier — de révolte effrénée et de zèle soi-disant religieux. »

La rédaction de *V. O. T.* emboîta le pas, approuvant cette « protestation saine » (XVIIe année, p. 507-508). Le journal *De Tijd* s'empresse d'avertir ses lecteurs dans un article de fond intitulé *De Nederlandse Katholieken beledigd* (Les catholiques hollandais insultés, 12 mai 1917). On dit ici que Bloy est « un homme qui fait le diable à quatre dans les champs sublimes de la belle vision... » mais qu'« il n'est autre chose qu'un dragon de la mystique dans ce temps qui manque de mystique ». L'article du père de Grave fut cité encore une fois dans *De Tijd* et le journal y manifesta son adhésion. Le père Gielen parla d'un « complot » dans sa revue *Boekenschouw* (juin 1917, p. 33 e. s.). Il accusa les traducteurs d'avoir éliminé — de l'œuvre de « ce tapageur méridional et de ce Français surexcité », — les passages les plus blâmables. M. van Haastert et M. Cleerdin étaient visés tout particulièrement. Le père Gielen

estimait que c'était un livre douteux et même condamnable. « Celui qui fait entrer Léon Bloy chez nous commet une bêtise ou un crime. » Le journal catholique *De Gelderlander* porta un jugement défavorable, mais plus modéré que la plupart des journaux catholiques hollandais (15 juin). L'article le plus véhément parut dans *De Nieuwe Haarlemsche Courant* (22 mai 1917) : « celui qui juge objectivement, comprendra en premier lieu que Léon Bloy est très probablement un homme bien intentionné, peut-être dans sa vie privée un saint ou demi-saint, et en tout cas un styliste extraordinaire ; deuxièmement que Bloy voit systématiquement la faiblesse humaine à travers un microscope, et entretient des rapports très tendus avec l'objectivité ; troisièmement que certains détails de la vie privée de Léon Bloy sont énigmatiques et certaines de ses opinions pour le moins très discutables. »

Très rares étaient les jugements sympathiques. Une seule voix catholique apprécia ce livre ; elle se fit entendre (le poète Mathias Kemp) dans *Maas en Jeker* (Hebdomadaire pour le Limbourg du Sud. Samedi 26 mai 1917). Ici, on dit que Bloy est « un auteur catholique orthodoxe, un homme génial... qui malheureusement a des défauts qui sautent aux yeux... un grand artiste chrétien dans un temps déchristianisé ».

L'opposition des partis dans le camp catholique se faisait plus vive que jamais. Plus tard la lutte s'engagera une fois encore ; elle durera plus longtemps, mais sera moins vive. A ce moment les jugements dégénéraient continuellement en attaques personnelles; on formulait ouvertement ou à demi-mot des accusations contre les amis de Bloy. Les attaques lancées par ses adversaires et aussi les contradictions singulières où l'on s'embarrassait, prouvent à quel point et combien justement les esprits se heurtaient. Il n'y avait en question que l'esprit qui animait les livres de Bloy : ces livres en devenaient-ils recommandables et utiles ? Il va de soi que cette question ne se posait pas dans les milieux non catholiques ou pour des artistes qui ne se plaçaient pas au point de vue catholique. L'écrivain catholique Frans Erens avait parlé autrefois déjà « des coups de massue formidables de Bloy », mais en ajoutant immédiatement : « Léon Bloy (et Veuillot) sont-ils de véritables Chrétiens ? Ces sentiments de haine dont ils se nourrissent continuellement ne sont-ils pas mortels pour l'épanouissement si délicat de la charité ? » (*Gangen en Wegen*, p. 39). Il revint en 1917 à son assertion d'autrefois, que Bloy n'était pas un grand Chrétien, mais qu'il s'étendait cette fois davantage sur les qualités du style de Bloy. (*De Amsterdammer*, 1er déc. 1917.) D'après lui Bloy est « un grand enfant... une figure séduisante, un héros de la littérature française, un Don Quichotte moderne et

magnifique, qui se bat avec les moulins à vent... un des auteurs les plus riches, les plus redoutables, mais aussi un des plus véhéments et merveilleux de nos temps. »

Quant aux écrivains non catholiques nous les trouvons moins au courant de la littérature catholique en France : Fritz Lapidoth parle « d'un *certain* Maritain, et d'un Bloy qui a plus d'un Tolstoï que d'un catholique, plus d'un Chrétien anarchiste que d'un fils soumis de l'Église ». Voilà un reproche que même au plus chaud de la lutte les adversaires catholiques les plus déclarés de Bloy lui avaient épargné (*Nieuwe Rotterdammer*, 10 juin 1917). Henri Borel ne comprend pas comment un homme avancé en âge peut être assez inconsidéré pour écrire à Mr van Haastert : « les Catholiques de Hollande sont plus bêtes que les Catholiques de France ». (*Het Vaderland*, 15 juillet 1917). Cette édition des amis de Bloy, dit-il, est naïve et maladroite ; mais en même temps émouvante à cause de l'admiration dont elle témoigne. Certes, c'était « un manque de tact » d'écrire et de publier une lettre pareille à celle que Bloy écrivait sur les Catholiques hollandais. Mais Bloy et le tact ne cheminaient pas de compagnie ! La question était placée sur un mauvais terrain. Non, M. Borel non plus n'a pas compris le caractère de Bloy.

Nous constatons alors dans quelle mesure Léon Bloy avait attiré sur lui l'attention des cercles non catholiques (si l'on excepte le jugement porté par Hein Boeken en 1913). Car même les cercles non catholiques sentent le besoin de revenir sur l'auteur français ; le poète Greshoff le fait dans *De Telegraaf*, M. Plasschaert dans *Het Vaderland*, et M. de Ridder dans *De Nieuwe Gids* (XXIIIe année, t. I, p. 1-21) [1]. Dirk Coster (et ici je vois encore l'influence de Pieter van der Meer) écrit dans ses *Marginalia* : « On a vu paraître ces derniers temps des romans curieux, écrits singuliers et courageux, qui mélangent la légende avec la vie la plus ordinaire et la plus circonstanciée. » Nous ne nous étonnons pas que Dirk Coster n'admire dans Bloy que l'artiste ; c'est ce que nous montrent encore les paroles suivantes qu'il écrit plus tard : « C'est ce dogme qui renfermait la méconnaissance d'une humanité, régie par d'autres principes, qui a finalement déformé, corrompu et dénaturé horriblement une grande figure comme Léon Bloy ». (*De Stem*, t. II, p. 856). Ce que ses amis catholiques admirent ardemment forme précisément le revers du caractère de Bloy pour M. Coster.

Arij Prins a entretenu une correspondance avec Léon Bloy ;

1. J'ignore les titres et les dates des journaux où ont paru ces articles de M. Gr. et M. Pl. Les documents ont été mis gracieusement à ma disposition par Mr van Haastert.

c'est son ami J.-K. Huysmans qui l'avait mis en relations avec lui [1].

L'auteur juif, Israël Querido, exprime sa grande admiration pour *L'Ame de Napoléon*. Querido a écrit dans son propre livre *Napoléon* (Amsterdam, p. 39, 55, 57 e. s.) qu'il avait de graves objections à faire au livre de Léon Bloy, « l'insulteur et le détracteur catholique, passé maître de la polémique en France ». L'explication de l'âme de Napoléon par Bloy lui paraît « envelopper la figure de brumes moites », quoiqu'il écrive « avec une violence émue et émouvante, suppliante et gonflée, quelquefois criarde et obscure, dans une sorte de malédiction envoyée à la face du monde et de prophétie religieuse ». La cause de cette différence d'opinion entre Querido et Bloy, est que Querido prétendait écrire un livre psychologique et Bloy un livre exégétique, en posant Napoléon comme un homme providentiel. Il est facile de comprendre que l'écrivain hollandais ait eu de graves objections à formuler contre l'écrivain français [2].

* * *

La dispute se ranima quelque peu à l'occasion de la mort de Bloy. Un moment encore on entendit la voix des adversaires et des amis : puis ce fut le silence.

Nous avons vu suffisamment ce que certains Catholiques pensaient de Léon Bloy pour nous rendre compte que le jugement porté par les cercles catholiques, à l'occasion de la mort de Bloy, fut en général peu favorable. Seul dans la presse catholique le correspondant parisien de *Maasbode* écrivit un article plein d'admiration, ce qui n'est pas étonnant quand on sait que ce correspondant n'était autre que Pieter van der Meer de Walcheren. Voilà donc un fervent de Bloy qui s'était imposé de force à la presse catholique de Hollande. Le second organe de cette presse *De Tijd* demeura intransigeant. La mort de Bloy y fut annoncée dans une communication très sommaire : « Léon Bloy, le célèbre batailleur catholique, auteur d'un grand nombre de livres violents, est mort à l'âge de 71 ans. » C'était tout ; plutôt non, je me

1. Madame Prins, sa veuve, a eu la bonté de mettre à ma disposition les lettres de Léon Bloy. Je les publierai à la fin de cet article. Je remercie M. le prof. Valkhoff à Hilversum (Pays-Bas) par l'intermédiaire duquel j'ai été mis en possession de ces lettres. Les lettres de Léon Bloy à Pieter van der Meer sont confiées à un ami français pour être publiées plus tard. Les lettres de Bloy à Mr. van Haastert seront publiées par lui-même dans *Mémoires* ; quant aux lettres à M. Muls (Anvers), elles sont perdues.

2. Je signale ici les articles du Dr N. J. B.(eversen) dans *De N. Rotterd. Ct A.* 30 sept., 1922 et 4 oct. 1924 sur les *Lettres de Jeunesse* et *Lettres à sa fiancée* et les *Cahiers de Léon Bloy*.

trompe : ce n'était pas tout. Le correspondant parisien du *Tijd* écrivit ceci : « Il a rempli 20 volumes de sa rage et de ses sarcasmes... Nous savons mieux de jour en jour ce qu'il a vu, ce qu'il a lu et ce qu'il a écrit. Et il n'a vu qu'avec indignation, n'a parlé qu'avec rage, n'a lu qu'avec aversion, n'a écrit que pour agiter l'opinion publique... il est l'auteur le plus atrabilaire, qui ait existé jamais... Je ne serais pas étonné si les âmes du purgatoire étaient à leur tour vivement injuriées par lui. »

L'œuvre de Léon Bloy inspire aussi de l'intérêt aux Flamands. Déjà en 1909 un roman parut où nous trouvons un personnage qui fait penser à Bloy ; c'est le livre bien connu *Het ivoren Aapje* de Herman Teirlinck ; j'y reviendrai plus tard. Un autre écrivain qui a été influencé par Léon Bloy est Josef Muls, le conservateur du Musée royal d'Anvers. La lecture de l'œuvre de Bloy excita en lui une chaude admiration. Une lettre qu'il adressa à Léon Bloy atteignit bien le destinataire, mais non pas son but : dans *Mon Journal* Léon Bloy fait mention d'une lettre qu'il a reçue d'un Flamand (Dr Muls), mais à laquelle il n'a pas répondu. Une seconde lettre, l'année d'après, eut plus de succès (le 17 janvier 1917). A partir de ce jour M. Muls alla voir Bloy assez régulièrement dans sa maison de Bourg-la-Reine ; Mr. Muls eut la facilité de s'entretenir souvent avec lui et fut admis dans le cercle de sa famille et de ses amis : Jacques Maritain, Pieter van der Meer de Walcheren, P. Termier, Henry de Groux, etc. Il fut présent à son lit de mort, au-dessus duquel pendait l'image de Notre-Dame de la Salette. L'affection de Bloy pour Muls, et qui était payée de retour, se manifesta par les dédicaces de ses livres. Il lui envoya *Je m'accuse* avec son portrait et la dédicace suivante : « A mon ami Jozef Muls, la tête du monstre » ; et ses *Méditations d'un solitaire* avec cette autre dédicace : *A mon cher Josef Muls*, l'ami rapide envoyé par la Providence » [1]. Dans ce dernier livre Bloy avait complété de sa propre main les fragments rayés par le censeur (le livre fut écrit pendant la guerre mondiale). Cependant Jozef Muls n'est pas un fervent de Léon Bloy à la façon d'un Mr. van Haastert ou d'un Pieter van der Meer.

L'admiration et le respect de Muls pour Léon Bloy étaient toutefois sincères. Cela paraît clairement à l'occasion de sa mort (*Het Rijk der Stilte* ; Adam 1920, p. 186-181). Il parle « du chevalier sans peur » avec une pitié comme seul un ami peut la ressentir. On sent la sympathie chaude dans cet *In Memoriam*, écrit sous l'impression fraîche des funérailles.

1. M. Muls a perdu sa collection des lettres reçues de Bloy. Il a l'intention d'écrire ses « Souvenirs de Bloy ». M. Muls m'a donné beaucoup d'informations intéressantes ; de même Mr. van Haastert et Mr. van der Meer.

Pendant ce temps le petit cercle des admirateurs hollandais s'élargissait notamment avec Wouter Lutkie (*Nooddruft en Liefdrang*, Tilburg 1920, p. 71-98). Voulez-vous savoir le sentiment qu'évoquait le nom de Bloy dans les milieux catholiques d'après Wouter Lutkie ? « Une insinuation excellemment effective !... A ce seul nom on entendait à l'envi : c'est un fanatique, un monomane, il insulte à notre innocence, c'est un fou furieux, c'est un déséquilibré, dont ni les paroles ni les actes ne méritent notre confiance. » Malgré cela, nombreux sont ceux qui — Lutkie compris — doivent beaucoup à Bloy. Mais Wouter Lutkie n'a pas pour lui une vénération sans réserve. Il reconnaît que la lecture de Léon Bloy peut être dangereuse.

Plus tard, Wouter Lutkie parlera avec moins de réserve. Dans sa revue *Aristo*, il écrit sur « les amis traîtres de Léon Bloy, les amis de la claque, qui le rendront suspect par leurs applaudissements, qui le compromettront en le disant « un des nôtres », qui le rapetisseront en le nommant « notre cher maître ». Cet article fut suivi d'une réponse d'Anton van Duinkerken, un des chefs des Jeunes Catholiques, qui lui mit sous les yeux dans sa revue *De Gemeenschap* (1930, 368-370) cette citation empruntée au *Pèlerin de l'Absolu* : « Lettre cocasse d'un jeune Hollandais qui ambitionne notre amitié. Il se dit *espérantiste*, homme de commerce, et veut devenir prêtre. » Ce « Hollandais » n'était autre que ...Wouter Lutkie. « Quand il s'agit de trahir Léon Bloy, écrit Anton van Duinkerken, il n'y a pas de méthode plus sûre que de condamner sans nommer ceux qu'on condamne... C'est là la trahison de Lutkie. » Cette manière d'agir de Lutkie ne manque pas de nous étonner. Mais nous sommes encore plus étonnés à la lecture de *L'échec de Léon Bloy* (*Aristo*, 1931, 370-371), alors que partout se répand l'influence de Léon Bloy, et de voir attribuer cet échec à ce que Léon Bloy écrit ce que les hommes ne veulent pas entendre ; assertion qui s'applique à sa vie privée, mais qui ne s'est certainement pas justifiée aux Pays-Bas. L'appréhension que causait le nom de Léon Bloy dans certains milieux catholiques, nous est encore démontrée par les paroles que M. Molenaar M. C. S. croit devoir écrire dans son article — par ailleurs élogieux — du *Journal* de Pieter van der Meer de Walcheren (*V. O. T.*, XVI, 190-191, 196-199) : « Il pourrait arriver qu'on craigne de lire le *Journal* à cause d'une admiration excessive pour Bloy. Cette crainte dénote la méconnaissance de la nature de ce livre... (on) pardonnera facilement quelques pages d'un caractère tendancieux qui nous font voir le converti, enflammé d'un zèle peut-être trop ardent pour le maître. »

Nous découvrons donc peu à peu des amis de Bloy dans tous

les milieux. Frans Erens avait fait entendre autrefois son opinion sur Bloy. Quoiqu'il appréciât l'art de Bloy plus que d'autres Catholiques, il maintint plus longtemps ses objections. Et en 1923, il les répétait à propos de l'apparition du *Journal* de Pieter van der Meer de Walcheren. Il écrivit alors : « Les derniers livres de Bloy montrent à mon avis trop d'impatience, de révolte et de haine pour représenter fidèlement l'esprit du Catholicisme ». (*Nieuwe Gids*, 1923, t. II, 869-870.)

Il est vraiment remarquable que Karel van den Oever n'admire Léon Bloy qu'avec beaucoup de réserve, surtout dans les dernières années de sa vie. Il n'est pas nécessaire cependant d'attribuer cette influence à la lecture de Léon Bloy ; car son caractère l'inclinait vers l'Absolu. Déjà dans les débuts du mouvement des Jeunes, il parlait du « super-Bloyisme de la pire espèce, dont les chefs sont atteints ». Toutefois, dans une critique sur *Dans les Ténèbres*, Van den Oever faisait l'éloge de Bloy ; mais il faisait aussi de graves objections. Karel van den Oever le vénère, mais il qualifie « son injustice continuelle de faiblesse et d'imbécillité ». (*Geestelijke Peilingen*, Roermond 1924, p. 60-64.)

Pendant les années de cette lutte autour de la figure de Léon Bloy, une génération nouvelle s'est levée qui prend la parole après 1922 et, formée partiellement par la lecture de Léon Bloy, s'exprime bien souvent à la manière de son maître ; rien d'étonnant donc que les jeunes se sentent attirés vers Léon Bloy. Leur jeunesse les rendait spécialement sensibles à son intégralisme. Si la jeunesse de tous les temps en est là, c'est particulièrement le cas de la jeunesse d'après-Guerre dont la formation s'était faite dans une période de Renouveau catholique. Ainsi l'influence de Bloy submerge tout comme une marée montante. On entend Léon Bloy dans la voix des Jeunes Catholiques (sans que pourtant elle perde son indépendance), parce que Léon Bloy donne aux Jeunes ce qu'ils désiraient. Ici Pieter van der Meer de Walcheren a joué le rôle d'initiateur. Il était rédacteur en chef de la rubrique *Kunst en Letteren* (l'Art et les Lettres) dans l'*Hebdomadaire de Nieuwe Eeuw*. Grand admirateur de la littérature française, il l'a toujours propagée. Il fait spécialement l'éloge de Léon Bloy ; il a accepté rarement une polémique directe, mais il a attiré continuellement l'attention de ses lecteurs sur l'œuvre et la personne de son parrain. Il n'est pas nécessaire de résumer toutes ses études, de petite ou grande importance. Nous savons déjà que Bloy est pour Mr van der Meer de Walcheren le plus grand auteur de la littérature française et un des plus grands de la littérature mondiale ; nous savons qu'il voulait verser l'esprit de Bloy dans toutes les âmes, surtout dans les âmes des jeunes, parce qu'il attendait de

cette lecture de Bloy l'effet contraire à celui que craignait le père Gielen : non pas un affaiblissement, mais une restauration et un approfondissement de la vie religieuse. Et c'était nécessaire pour favoriser un mouvement d'art catholique.

Je me contenterai de donner une énumération de ses écrits, aride il est vrai,mais qui pourra donner une idée de la vigueur avec laquelle l'influence de Bloy était propagée par le rédacteur littéraire de *De Nieuwe Eeuw* dans les milieux catholiques. Qu'on n'oublie pas en outre que le travail de Pieter van der Meer de Walcheren sous la rubrique de *Kunst en Letteren* allait de pair avec le travail des rédacteurs des autres rubriques de *De Nieuwe Eeuw*. Les rédacteurs ne connaissaient qu'une norme : les dogmes et la discipline de l'Église catholique. Toutes les concessions, faites au cours du temps sur différents terrains, étaient rétractées. On n'était pas content de soi-même. Au contraire, c'est maintenant seulement qu'on pensait faire un travail sérieux. La génération précédente avait préparé le terrain au renouveau catholique. Elle avait préparé le terrain pour la vie culturelle, mais le grand œuvre restait à édifier et dans cet œuvre il fallait une aile pour l'art, qui fût magnifique. Voilà comment Pieter van der Meer de Walcheren voyait sa tâche. Tout comme chez nous en Hollande, Potgieter en appelait continuellement au XVIIe siècle, ainsi Pieter van der Meer en appelait continuellement à Bloy.

Voici la liste des articles et des contributions les plus importantes qu'il écrivit dans *De Nieuwe Eeuw* sur Léon Bloy :

4 juin 1921 : Une critique de *La Porte des Humbles*.

12 nov. 1921 : Un opuscule sur Léon Bloy (1846-1917). Critique de René Martineau : « L. Bloy. Souvenirs d'un ami ».

7 janv. 1922 : Brèves considérations à propos d'une lettre de Léon Bloy à Barbey d'Aurevilly, vendue récemment.

6 juillet 1922 : Quelques nouveautés sur les lettres d'amour de Bloy, publiées dans la *Revue hebdomadaire*.

13 juillet 1922 : *Les lettres d'amour de Léon Bloy* (très ample).

23 nov. 1922 : Communication de projets pour un modeste monument sur la tombe de Bloy.

4 janv. 1923 : Communication d'une traduction de l'essai d'Adolphe Retté, dans le *Mercure de France*, du 1er janvier.

15 mars 1923 : Étude sur l'importance du cercle littéraire formé autour de Léon Bloy et de sa femme.

29 mars 1923 : Communication : Jozef Muls travaille à ses « Souvenirs de Bloy ».

12 juillet 1923 : Larges développements sur Léon Bloy. Avec suites dans les numéros des 19 juillet, 26 juillet, 9 et 16 août, 6 sept. La série de ces articles n'a pas été achevée.

1er nov. 1923 : *Un entretien avec Jacques Maritain et Henri Massis.* La traduction d'un interview de Frédéric Lefèvre avec Maritain et Massis dans *Les Nouvelles Littéraires.* En outre, Pieter van der Meer attire l'attention sur l'essai de Stanislas Fumet dans *Les Lettres* d'octobre.

22 nov. 1923 : A propos de la conférence de Pierre Termier à Louvain sur Bloy et compte rendu de cette conférence par l'abbé Schyrgens dans *La Revue des Idées et des Faits.*

6 déc. 1923 : Communication, citation d'un article de Jan Boon dans *Pogen* sur Léon Bloy.

22 janv. 1925 : *Revue des Jeunes.* Reproduction *in extenso* d'un article de Jacques Maritain, nov. 1924.

7 oct. 1926 : Communication sur les cahiers de Léon Bloy.

A cette date Pieter van der Meer quitta la rédaction de *De Nieuwe Eeuw* et y eut comme successeurs Ton Kerssemakers, Jos. Panhuysen et Jan Engelman. Ceux-ci continuèrent à écrire sur Léon Bloy. Mais quelle différence ! De 1921 à 1926 on peut dire que l'esprit de Bloy vivait dans *Kunst en Letteren* de l'hebdomadaire *De Nieuwe Eeuw*, même quand son nom n'était pas cité. A partir de ce moment, ce fut autre chose. Il était rarement question de Léon Bloy. Voici pour les années 1926-1934 la liste des articles :

6 nov. 1930 : Annonce de la traduction du *Salut par les Juifs* par Leo de Roover.

14 mai 1931 : Annonce de la traduction de *Celle qui pleure* par Ton Kerssemakers.

10 sept. 1931 : Citation d'un article de Jan Vercammen dans *De Tijdstroom.*

8 déc. 1932 : *Huysmans et Bloy.* A propos de la polémique entre le baron Seillière et Henri Bremond dans *Les Nouvelles Littéraires.*

22 juin 1933 : *Souvenirs de Léon Bloy.* Mémorandum d'un éditeur par V. Stock (*Les Nouvelles Littéraires*). On y trouve quelques citations d'articles plus anciens.

On aperçoit immédiatement la différence ; elle paraît non seulement dans la diminution du nombre des articles, mais plus encore dans le manque d'enthousiasme.

Lorsque l'activité littéraire de Pieter van der Meer de Walcheren se déplaça pour se consacrer à l'hebdomadaire *Opgang*, il y mit de nouveau son maître sur le premier plan. Mais nous voyons qu'il s'est produit dans le mouvement un changement important quant à l'influence de Léon Bloy dans les lettres néerlandaises ; c'était l'abandon d'un point stratégique, d'où Van der Meer

avait donné aux Jeunes plutôt de l'élan qu'une direction. C'est qu'en effet le mouvement des Jeunes commençait à prendre une autre tournure ; il leur donnait conscience de la valeur de l'art en soi à côté de la tendance de l'art. C'était aller plus loin que le but que Pieter van der Meer de Walcheren (si ardent admirateur de la beauté qu'il fût) s'était proposé. Comme rédacteur d'*Opgang*, Van der Meer ne marchait plus du même pas, ou plutôt, les Jeunes étaient allés plus loin que le « chef » ne le jugeait à propos. Voilà la raison pour laquelle il quittait son poste de « guide ». Mais en même temps cela signifiait une diminution de l'influence de Pieter van der Meer et dans la même mesure de Léon Bloy. L'influence de Bloy se prolongea encore un certain temps, quoique moins heureusement, dans la revue *De Paal*, mais c'était une orientation nouvelle de la part des Jeunes, orientation qui se révéla plus tard comme une erreur. Dès ce moment, la période de gloire de Léon Bloy en Hollande est passée.

Le changement survenu est encore important d'un autre point de vue. Plus que dans *De Nieuwe Eeuw*, Pieter van der Meer devient un propagateur de la littérature française catholique. Son rayon d'action s'étend dans ses *Notices* sur les auteurs, les peintres et les savants français. Sans doute il reste fidèle à son maître ; mais plus qu'autrefois il met en lumière Jacques Maritain et se fait le promoteur d'une traduction de *Art et Scholastique*, qui parut dans *Opgang* ; pour citer quelques autres noms, nous mentionnons Charles Péguy, François Mauriac, Henri Massis.

Pourtant son ancien maître occupe toujours le premier rang dans son esprit et dans son cœur. Et chaque fois que l'occasion s'en présente, il aime à parler de lui, par exemple dans une conférence au cercle catholique *De Ploeg* (la Charrue) à Nimègue. Il tient toujours ses lecteurs au courant de la fortune de Bloy en France, il donne des comptes rendus et des citations des *Cahiers de Léon Bloy*, et s'est assurément sous son influence qu'un jeune catholique de talent, Gérard Bruning, a entrepris le pèlerinage de Notre-Dame de la Salette [1].

En Flandre également, où Bloy s'était fait des relations plus intimes, son œuvre fit de rapides progrès L'abbé Crols écrivit un article élogieux sur les lettres de Bloy dans *Hooger Leven* (18 mai 1927) ; Jean Boon le nommait « le mendiant sublime »

1. Dans *Opgang* sont publiés aussi les articles suivants : *Le jeu au tombeau de Bourg-la-Reine* par Wouter Lutkie ; dans l'article du Père Terburgh sur Jacques Maritain il est parlé de Bloy avec beaucoup d'éloge. En passant je signale une étude de Gerard Knuvelder dans la revue *Roeping* VI, où il écrivit : « Bloy est un auteur qui peut nous rendre sensible quelque chose du mystère merveilleux qui préside aux relations entre Dieu et l'âme de l'homme. »

(*Pogen*, 1923, 249-258 à propos des *Lettres à sa fiancée*), rangeait ces *Lettres à sa fiancée* « parmi la littérature européenne la plus brillante de la fin du XIXe siècle... Bloy est le prophète farouche dans cette vallée moderne pour qui n'existe qu'une forme de christianisme : la sainteté. »

Pierre Termier avait fait une conférence sur Bloy dans la grande salle de l'université de Louvain ; il l'a donnée une seconde fois à Anvers (17 nov. 1924). Et elle ne contribua pas peu à faire monter le prestige de Bloy ; en 1925 Anvers vit naître un groupement d'une quarantaine d'artistes catholiques sous le patronage de Bloy. Ce cercle organisa e. a. une exposition de l'œuvre et de la vie de Bloy. Cet exemple fut suivi par la librairie « Veritas » à Anvers.

Cependant tout le monde ne s'était pas laissé entraîner par les éloges enthousiastes de Pieter van der Meer de Walcheren dans *De Nieuwe Eeuw* et *Opgang*, et l'opposition n'était pas entièrement vaincue ; on avait gagné beaucoup de partisans parmi les Jeunes, mais les anciens adversaires, les ennemis de l'influence de Bloy aux Pays-Bas, ne s'étaient pas laissé convaincre. *Boekenschouw* en particulier demeura une citadelle ennemie, ce qui fit écrire à Anton van Duinkerken les lignes suivantes intitulées : *Service d'informations pour Boekenschouw* : « Nous sommes tellement rassasiés de Léon Bloy, que nous voyons la fin du monde proche. » (*Roeping* VII, 80.) Elles sont datées du 15 mai 1924 et probablement inspirées de ces paroles du père Gielen dans sa revue : « Bloy est un des auteurs les plus dangereux qu'on puisse recommander à la jeunesse » (1924, 212). Ce n'était pourtant qu'une attaque isolée. Mais le travail de Pieter van der Meer de Walcheren dans *De Nieuwe Eeuw* devait finir par déclencher une offensive en règle de *Boekenschouw*. Elle fut provoquée par quelques lettres que Gérard Bruning, Henri Bruning et Rob de Wilt (Jeunes catholiques de Nimègue) adressèrent au père Gielen, soi-disant pour lui donner des indications sur leur état civil, attendu qu'ils avaient appris qu'il se proposait d'écrire un article sur eux. Elles étaient écrites à la manière de Bloy. Cela porta à son comble l'exaspération du père Gielen. Il reconnut dans ses lettres l'influence de Léon Bloy. C'était la même influence qui causait chez les Jeunes « la maladie du déchirement de l'âme ». Et alors la coupe déborda [1].

« *Il y a quelque chose qui cloche*, dit le père van Heugten et ce

1. Les trois articles suivants dans *Boekenschouw*, XIX, 1925. Bien que cette revue sous la direction du père van Heugten changeât d'aspect et opérât la réconciliation avec les Jeunes, celui-ci écrivit cependant encore en 1934 (p. 435) : « Qui tire profit des invectives à bon marché comme celles de Bloy, quand il appelle le XIXe siècle « le siècle des cadavres » ? Pour compléter je cite le jugement du père Rongen dans

« quelque chose » doit être attribué à l'influence de Léon Bloy. Il ne pourra jamais devenir un porte-drapeau pour les catholiques. Bloy est un virtuose de l'injure, un homme sans charité et qui jouit des blessures qu'il fait. Son ardeur à combattre avait dégénéré en lui en un état maladif. »

Mais la riposte conduite par le père Gielen fut plus violente. Il écrivit un article *Léon Bloy*, et un autre intitulé *Pieter van der Meer de Walcheren*, qui au fond n'était que la répétition du précédent. Dans le premier article Léon Bloy était appelé « un esprit malade, un maniaque ». La fureur de destruction et le vandalisme des Jeunes y sont mis au compte de Bloy. « En introduisant Léon Bloy dans la vie spirituelle des Jeunes et en excusant leurs manières, il (Pieter van der Meer) a donné dans une erreur pitoyable. Parce que ce pamphlétaire d'une virtuosité incroyable est un irresponsable et un censeur outré. »

On voit immédiatement que le reproche principal du père Gielen à l'adresse de Pieter van der Meer de Walcheren porte « sur la réclame exagérée qu'il a faite à Léon Bloy ». On resta donc divisé, il y avait peu à espérer des discussions. Les deux partis luttaient avec enthousiasme, mais l'un était vieux et préoccupé spécialement de maintenir les positions conquises de haute lutte ; tandis que l'autre était jeune et ne voulait voir dans les conquêtes actuelles qu'un tremplin pour bondir vers un plus bel avenir. Si le combat avait été de pure raison, les adversaires auraient tiré parti de leurs fautes réciproques, mais ils ne l'ont jamais fait. Le père Gielen n'a pas reproché à Pieter van der Meer de Walcheren la construction un peu désordonnée de quelques-uns de ses livres, ni ses phrases longues à perdre haleine, ni la tournure un peu tourmentée de son style. Et inversement Pieter van der Meer n'a jamais insisté sur les erreurs historiques du père Gielen au sujet de Léon Bloy, qu'un autre aurait exploitées volontiers (comme l'a fait Karel van den Oever dans *Geestelijke Peilingen*). Il ne s'en faisait pas une arme contre son adversaire le plus ardent, peut-être même il ne les a pas remarquées.

Après la mort du père Gielen, la lutte se ralluma encore deux fois, avec moins de violence cependant. La première fois ce fut un débat assez calme sur « l'école Bloyenne », mais qui eut pourtant son importance parce que l'on vit quelques admirateurs de Bloy se détourner de lui. La revue mensuelle *Roeping* avait publié en 1931 une étude sur le capitalisme. Le prof. Veraart avait écrit dans ses considérations : « Tout le travail de l'école Bloyenne est

Boekzaal sur *Celle qui pleure* : « C'est une longue litanie d'invectives acérées et aigres, sans lien logique, extrêmement mordantes et parfois très irrespectueuses ».

perdu pour l'influence du catholicisme dans le monde (sauf parfois dans la partie critique si nécessaire de sa tâche) parce qu'elle exige un ordre absolu et parce qu'elle marque un retour à l'idéal du Moyen Age (p. 15). » Pieter van der Meer s'éleva contre cette opinion ; et dans une lettre au rédacteur en chef Gérard Knuvelder, il posa les affirmations suivantes : 1° il n'y a jamais eu une « école Bloyenne » ; 2° Bloy lui-même ne marque pas un retour au Moyen Age. L'assertion du prof. Veraart, que le catholicisme comme puissance mondiale exige un ordre social-économique, qui offre à l'homme le plus de garanties possibles pour atteindre son destin éternel et pour développer plus complètement sa valeur humaine, mais... c'est du Bloy tout pur, du Maritain tout pur (p. 136). Ces affirmations provoquèrent une ample réponse. Le prof. Veraart reconnut que lui aussi avait subi l'emprise de Léon Bloy, mais que la nature de l'idéalisme de Bloy l'avait éloigné de lui : « je dis presque, car la critique étonnante de ce géant de l'esprit a été pour moi un appui indispensable et je le consulte presque tous les jours dans son édition complète. » Mais pour ce qui concerne la vie économique et politique Bloy n'a obtenu aucun résultat. Le prof. Veraart maintient son opinion et continue à estimer l'influence économique de Bloy comme néfaste (p. 253-260).

La lutte se raviva bien plus violemment, en 1933, à la suite du discours du prof. Gérard Brom prononcé au cercle des étudiants catholiques d'Amsterdam « Saint-Thomas-d'Aquin » sur le sujet *Les Anciens et les Jeunes*. D'après lui, les Jeunes sont contaminés par Léon Bloy. « De là vient, comme a fait Léon Bloy, qu'on hue des auteurs catholiques et, au contraire, qu'on applaudit des auteurs sceptiques ou athées tels que Pirandello et Shaw. La paix fut tellement troublée qu'une petite revue qui diffama tout le monde reçut le nom « mal famé » *De Valbijl* (La Guillotine) ; que l'organisation catholique ne reçut plus d'autre nom que « la horde » ; qu'à plusieurs reprises l'ogre Erich Wichmann nous fut proposé avec insistance comme guide spirituel. L'office prophétique de l'Église avait peu de prise sur des personnes qui allaient chercher leurs prophètes dans ce monde ou plutôt jouaient eux-mêmes aux prophètes. Ils revendiquaient les uns et les autres comme un honneur le nom d'acharnés, mais ils méritaient mieux d'être appelés « les aigris », empoisonnés qu'ils étaient par l'aigreur que Léon Bloy faisait couler à pleins bords dans l'Église. » (*Maasbode*, 18 mai 1933, A.)

Ce discours excita une vive réprobation. L'influence de Léon Bloy sur l'origine de l'anticléricalisme interne fut catégoriquement rejetée par Anton van Duinkerken dans une de ses *Chroniques* dans *Dietsche Warande en Belfort* (1933, p. 784) ; cette

anomalie existait d'après lui depuis un siècle. La réaction de M. Feber dans *Boekenschouw* (1933, 103) fut particulièrement vive. Mais sa réplique était dirigée plutôt contre les accusations du prof. Brom à l'adresse des Jeunes que contre ses affirmations au sujet de Léon Bloy. Pour ce qui concerne l'influence de Léon Bloy, M. Feber fait une distinction : « Pieter van der Meer était sans doute un animateur magnifique, mais tout comme son maître et parrain Bloy il n'était ni un guide ni un modèle d'équilibre ; plein et pétri de Léon Bloy, van der Meer adopta son absolutisme auquel manquait une base philosophique solide, comme une doctrine indispensable de salut... La mentalité de Léon Bloy doit exercer un attrait puissant sur une génération qui a fortement conscience d'elle-même, quand elle se voit pour la première fois en face d'un monde en grande partie pourri et d'une culture sans Dieu... Celui qui dans sa jeunesse s'abandonne à l'emprise d'un esprit comme Bloy s'imaginera facilement qu'il va construire un monde nouveau par le fait même qu'il met le monde existant en mille morceaux. Cette période de ce soi-disant absolutisme est déjà derrière nous ; dans la forme il fut annoncé comme une sorte de trouvaille évangélique où l'absolutisme de Léon Bloy est philosophiquement intenable et son attitude injustifiable. Au fond, ce n'était autre chose qu'un individualisme au carré. »

L'influence directe de Léon Bloy ne se fait plus sentir. Toutefois il est devenu une figure très intéressante pour les Pays-Bas ; les journaux catholiques restent au courant des nouvelles qui le concernent : ces journaux rapportent à leurs lecteurs tout ce qu'on écrit aujourd'hui en France sur « le monstre ». Le Journal *De Tijd* garde une attitude critique ; ce journal n'a pas surmonté encore son antipathie contre Bloy ; cependant la violence de ses attaques a diminué, d'une part parce qu'elles restaient sans succès, d'autre part parce qu'elles ne sont plus nécessaires. Le moment le plus heureux de cette influence est passé. D'autres sont devenus les guides des Jeunes, Anton van Duinkerken et Jan Engelman par exemple, et ils indiquent dans l'art une autre direction que celle indiquée par Bloy. Pour le moment, ce n'est peut-être que dans Wouter Lutkie, le rédacteur d'*Aristo*, que nous retrouvons quelque chose de l'esprit de Bloy. Et il est digne de remarque qu'un des Jeunes catholiques qui font autorité, — c'est d'Anton van Duinkerken que je veux parler, — se voit obligé de prendre position contre ce prêtre-publiciste. Anton van Duinkerken formule dans *De Gemeenschap*, 1932 (p. 636-638) quelques objections contre Léon Bloy : « Bloy confondait parfois le talent naturel et l'élection surnaturelle ; il en venait souvent à faire un sort heureux et injuste à la singularité ; il laissait trop souvent

libre cours à la violence de son tempérament au lieu de faire prévaloir la force de la volonté qui tend à la conformité avec le bon vouloir divin ». Il serait injuste de considérer ce jugement d'un écrivain qui fait autorité parmi les Jeunes comme un renversement des opinions à l'égard de Bloy, car le temps avait fait ici son œuvre et il apportait aux Jeunes cet équilibre dont l'absence produit parfois chez eux de si magnifiques élans. En outre, Anton van Duinkerken est un de ceux qui furent le moins atteints par l'influence de Bloy. Toutefois l'influence de Bloy a eu aussi sur lui son importance, mais c'est de Maurice Barrès qu'il a surtout subi le charme. Ce n'est pas étonnant, car personne ne comprend mieux qu'Anton van Duinkerken la valeur de la tradition.

En fait de traductions nous possédons en premier lieu celles de Pieter van der Meer de Walcheren dans *V. O. T.* et dans l'édition de Bloy de 1917, dont nous avons déjà parlé. Nous ajouterons :

1° Anton van Duinkerken : *De Gek.* Roeping VII, 1928-1929, p. 49, 60.

2° Ton Kerssemakers : *Het Bloed van den Arme* (Le sang du pauvre). Het Signaal Oisterwijk, 1930.

3° Ton Kerssemakers : *Zij die schreyt* (*Onze Lieve Vrouw van La Salette*) (Celle qui pleure, Notre Dame de la Salette), 1931.

4° Leo de Roover : *Het Heil door de Joden* (Le Salut par les Juifs), avec une introduction d'Anton van Duinkerken. Steenlandt, Kortrijk, s. d.

Les traductions de Ton Kerssemakers sont loin d'être parfaites, comme il est démontré par Anton van Duinkerken dans *De Tijd* (et par un autre aussi dans *De Morgen* du 11 août 1931). Les dernières traductions d'Anton van Duinkerken, etc. ont été provoquées par la vénération qu'on avait pour Bloy dans notre pays et ce sont les traductions de Pieter van der Meer et de ses amis qui avaient suscité cette vénération ; les unes parurent dans un temps où la jeune génération commençait à se dégager de l'emprise de Bloy, les autres lorsque cette même génération ne faisait encore que d'apparaître. Dans la vie intellectuelle les traductions d'autrefois eurent une plus grande influence que celles d'après 1925.

C'est grâce à ses relations personnelles aux Pays-Bas que Bloy y a été connu et admiré ; c'est grâce aussi aux traductions et aux dissertations de Pieter van der Meer de Walcheren et de M. van Haastert, de M. Jozef Muls et dans une mesure moindre de l'abbé Wouter Lutkie et de Mr. Arij Prins. Ces relations furent d'une intimité toute particulière, et par suite créatrices de forces intenses,

capables de répandre l'influence de Léon Bloy. Le contact était naturellement affecté par le caractère personnel d'un chacun, et il eut selon les personnes des conséquences différemment appréciables. Nommons en premier lieu Pieter van der Meer de Walcheren et en second lieu M. van Haastert ; sur un plan inférieur nous trouvons ses relations avec MM. Muls et Wouter Lutkie. Il y a lieu de mentionner aussi les relations épistolaires de Bloy avec Arij Prins.

II

Il n'est pas facile de faire le départ entre l'influence spirituelle de Bloy et son influence proprement littéraire. Et cela non seulement parce que son influence littéraire fut très médiocre, mais encore parce que l'une va avec l'autre. L'influence sur les esprits, qui est la principale, renferme en elle l'influence littéraire et la provoque en partie. Il va de soi que l'influence sur des littérateurs n'est pas la même chose que l'influence littéraire proprement dite, quoiqu'il soit difficile de déterminer au juste où se trouve la limite des deux.

Le premier chez qui nous constatons l'influence proprement littéraire de Bloy est Herman Teirlinck dans son ouvrage *Het Ivoren Aapje* (Petit singe d'ivoire), paru en 1909. Aussi bien dans le sous-titre que dans l'introduction, il est clair que l'auteur veut nous donner « un roman de la vie bruxelloise ». Dans *Het Ivoren Aapje*, le personnage de Lieven Lazare c'est purement Léon Bloy lui-même avec son caractère et son œuvre. Nous y trouvons des fragments entiers, empruntés à Léon Bloy, et mis sur les lèvres ou sous la plume de Lieven Lazare. Il n'y a pas de doute à ce sujet : le romancier lui-même en a convenu dans son interview avec M. André de Ridder (*Onze Schrijvers*, II, p. 14, Baarn, s. d.). Déjà le nom de *Lazare* nous rappelle Lazare Druide de *La femme pauvre*, ainsi que le nom de *Véronique*, fille de Lazare, nous rappelle la Véronique de Léon Bloy. A ce propos nous devons poser deux questions : pourquoi M. Teirlinck met-il en scène dans un roman de la vie bruxelloise un écrivain français ? N'est-ce pas contraire au but qu'il se propose ? Ne pouvait-il pas trouver à Bruxelles même le modèle dont il avait besoin ? Et, s'il ne pouvait pas l'y trouver, pourquoi déformer de parti pris la peinture de la vie bruxelloise ? Je crois que nous devons chercher l'explication de cette singularité dans la séduction que Léon Bloy exerçait sur M. Teirlinck. Lui-même a déclaré qu'il aimait beaucoup Léon Bloy, et quoique n'ayant pas naturellement la tournure d'esprit de Léon Bloy, l'élément curieux de ce Français l'a sub-

jugué à tel point qu'il n'a pu résister à la tentation de rendre la figure de son héros « bruxellois » plus intéressante en la prenant loin de Bruxelles.

Bloy est-il peint fidèlement ? L'idée que Teirlinck s'en est formée par la lecture des livres de Bloy est-elle bien conforme à la réalité ? Il y avait à parier qu'il en fût ainsi, étant donné qu'il introduit dans son roman beaucoup de fragments de Léon Bloy. Pourtant Lieven Lazare n'est pas Léon Bloy, au moins pas Léon Bloy tout entier. Tous ceux qui l'ont connu personnellement nous le décrivent sans exception comme un homme plein d'amabilité et d'une étonnant tendresse, un homme qu'on ne soupçonnerait pas d'écrire des livres pleins d'une indignation violente, un homme encore d'une pitié extraordinaire, qui communiquait à ceux qui l'approchaient quelque chose d'ineffaçable. Et qu'est-ce que M. Teirlinck a fait de lui ? Avant de le dire, concédons que M. Teirlinck n'était pas obligé de tracer un portrait complet de l'écrivain ; mais examinons cependant si ce qu'il a dit de lui nous donne une juste idée de Léon Bloy. Lieven Lazare est appelé un « Catholique fanatique ». Lorsque sa fille est enceinte, « son fanatisme et son puritanisme » ne lui permettent pas de relever cette fille tombée. Cela nous fait penser immédiatement à l'histoire de Véronique dans *Le Désespéré*. La Véronique de Léon Bloy, la prostituée, il la relève et l'élève à une vie de piété. M. Teirlinck ignorait-il cela ? Ou bien ne pouvait-il admettre la miséricorde chez « un Catholique fanatique ? » C'est tout autre chose que la malédiction paternelle qui s'appesantit sur la Véronique de Teirlinck, lorsqu'elle doit s'enfuir de la maison paternelle.

Le curé Doening parlant avec cet étourdi qu'est Du Bessy, figure Lieven Lazare « comme un petit tas de mousse aigre au milieu de ses principes de pierre »... « M. Lazare, dit le curé Doening, est un Catholique tout d'une pièce, comme vous êtes un panthéiste composé de mille morceaux épars. L'intransigeance de l'un est aussi déraisonnable que l'esprit en mosaïque de l'autre... Depuis le départ de sa fille, il est comme un lion blessé. Il écrit des livres révolutionnaires. Seul dans sa chambre il éclate en invectives véhémentes pleines de platitudes et de gros mots comme « crève » et « au diable ». On le trompe continuellement. »

Mais Léon Bloy dans sa vie de famille n'avait pas l'habitude de tempêter. Il le faisait, il est vrai, dans ses livres et presque sans mesure. M. Teirlinck semble vouloir expliquer la vie de Léon Bloy par ce fait qu'à l'âge de vingt ans il fut trompé par une femme qu'il aimait. Mais la vérité est que Bloy a retrouvé le chemin qui mène vers Dieu sous l'influence de sa mère et de Barbey d'Aure-

villy, qui sont ici pour le Catholique les instruments de la grâce, tandis que M. Teirlinck ne connaît pas du tout la grâce.

L'ami de Lazare, Johan Doxa, est tyrannisé par lui, par exemple il n'ose pas se marier sans son consentement. Et lorsque finalement il se marie quand même à son insu, celui-ci le juge « perdu » et il parle de « la prostitution à laquelle il abandonne sa faiblesse » ; il se lamente sur « l'amertume du calice sans fond, où la Volonté précieuse de Dieu devient tangible ». Il faut convenir que M. Teirlinck, avec ce qu'il a lu ou entendu sur la conduite parfois singulière de Léon Bloy, s'est fait une idée de Bloy en pantoufles.

Si c'était en écrivain critique que M. Teirlinck s'était fait cette conception de Bloy, on ne pourrait lui en vouloir. En effet, celui qui lit les œuvres de Bloy avec des idées libérales, comme M. Teirlinck, ne peut pas s'en former une autre idée, car le critique littéraire a le droit de porter un jugement sur les écrits. Mais M. Teirlinck portait en même temps un jugement sur l'homme intime et en cela il s'est trompé. L'absolutisme de Bloy, qui le rendait parfois si étroit et qui lui a fait faire tant de faux pas, n'a pas été compris par M. Teirlinck dans son mobile le plus profond : l'amour de Dieu. Je conviens qu'un artiste ne doit pas nécessairement rendre la réalité telle qu'elle est, mais l'auteur en question avait l'intention de nous donner un tableau de « la vie bruxelloise ». Pourquoi donc M. Teirlinck a-t-il introduit dans son livre un auteur français ? Et pourquoi, si cet auteur n'est autre que Léon Bloy sous un pseudonyme, ne l'a-t-il pas reproduit fidèlement ? Certes, Lieven Lazare a quelque chose de Bloy, mais il nous paraît souvent une caricature du véritable Bloy, tout en concédant qu'il n'était pas dans l'intention de l'auteur de faire une caricature. D'ailleurs Lieven Lazare n'a reproduit que les aspects extérieurs de Léon Bloy.

On s'attendrait à rencontrer dans l'œuvre de Pieter van der Meer de Walcheren l'influence nettement prononcée de son maître. En effet aucun auteur hollandais n'entretint des relations aussi intimes avec lui ; personne ne connaissait mieux ses œuvres et sa vie. Mais la majeure partie de l'œuvre proprement littéraire de Pieter van der Meer date d'avant ses relations avec Léon Bloy et les écrits qui ont suivi sa conversion, montrent peu de traces de cette influence. Nous constatons bien une prédilection pour les mots « hevig » (véhément) et « absoluut » (absolu, intransigeant) ; le second mot prouve plus que le premier : l'emploi fréquent du mot « hevig » s'expliquerait suffisamment par son état d'âme et son caractère personnel, mais le second, « absoluut », dont l'emploi à la manière de Pieter van der Meer était inconnu en Hollande, est certainement dû à Bloy.

Nous lisons à toutes les pages le nom de Bloy dans l'œuvre de Pieter van der Meer après sa conversion. Il met souvent en lumière l'exemple de son parrain ; il cite souvent son œuvre, mais tout cela n'est pas ce qu'on pourrait appeler une influence proprement « littéraire ». Une phrase comme celle de Bloy dans son livre *Le Sang du pauvre* : « Une société où on en est à croire que le Beau est une chose obscène est évidemment une société formée par Satan, avec une attention angélique et une expérience effroyable », on la retrouve sous différentes formes dans l'œuvre critique de Pieter van der Meer. Mais encore une fois, ce n'est pas là ce qu'on appelle une « influence littéraire ».

Les jeunes Catholiques avaient lu l'œuvre de Léon Bloy avec enthousiasme. Ils lui empruntaient continuellement des citations et faisaient fréquemment appel à son autorité. L'article par lequel la deuxième année de *De Gemeenschap* justifie son attitude, intitulé *Stormbal* (Boule de gros temps) paraît sous le signe de cette citation de Bloy : « Peut-être que nous nous respectons encore trop et qu'on ne se débraille pas tout à fait assez pour que la Vérité apparaisse. Lorsque les domestiques et les saltimbanques seront devenus décidément nos lords et nos empereurs, alors il se pourrait qu'elle nous fût, une bonne fois, manifeste, notre inexprimable dégradation. L'indifférence en toute manière est encore une chose trop élevée, je le crains bien. » Ils ne manquent pas de tirer les conclusions de ces mots, surtout dans la rubrique *Hagel* (La grêle).

W. Herpers écrivit *Die katolische Presse. Ein anderer Paravent*, dans *De Gemeenschap* sous la suscription « Das Blut der Armen das ist das Geld. (Bloy). » Un périodique pamphlétaire véhément contre la revue *Nu* (A ce moment), intitulé *Anti-Schund* et écrit par quelques Jeunes, ouvrait sa campagne par les paroles de Léon Bloy : « Tiens ! en feuilletant avec le bout de ma canne ! » Et dans le même pamphlet M. Erich Wichmann pose la question : « Mais Léon Bloy qui disait de Zola « il est tout cul », qu'aurait-il dû dire de A. M. de Jong ! » (M. de Jong était un des rédacteurs de cette revue.)

Mais nulle part les citations n'étaient plus nombreuses ni plus maladroites que dans *De Paal* (cf. *Le Pal* de Léon Bloy !). La défense de l'auteur français dans cette revue avait un caractère « trop rhétorique et manquait de sens critique », d'après la juste remarque de Gérard Knuvelder (*Roeping*, 1933, p. 67) ; et par là elle n'était pas apte à promouvoir l'influence de Léon Bloy aux Pays-Bas. Il est intéressant de remarquer que le manifeste de *De Paal* fut attaqué sous une suscription empruntée à Bloy : « Vous voulez fonder une revue ? Joli. Si j'avais l'honneur d'être votre

ami, messieurs, je vous conseillerais énergiquement de donner votre argent aux pauvres (Le mendiant ingrat). (*Achter de Vuurlÿn* par Anton van Duinkerken, p. 265). La grande faute de Ton Kerssemakers, le rédacteur en chef, fut d'identifier l'absolutisme de Bloy avec celui de Gérard Bruning, alors que ce dernier s'éloignait graduellement de l'absolutisme de Léon Bloy. De plus, la vie catholique s'était déjà éveillée à un renouveau de ferveur, de sorte que cette campagne venait trop tard. Les Jeunes avaient déjà exercé leur influence dans la vie publique, de sorte que ce qui était regardé autrefois comme impossible, était considéré maintenant comme normal ; on n'avait plus besoin de Bloy comme d'une arme contre la vieille génération. Et nous voyons cependant Ton Kerssemakers brandir encore cette arme, et faire l'impression de quelqu'un qui frappe dans le vide.

Nous entendons aussi l'accent de Bloy dans les *Liederen van een paria* (Les chansons d'un paria) de Martin Bruyns : « Il est, noble d'être un paria sans restriction ». Nous en dirons autant de quelques livres d'Ernest Michel, spécialement dans la brochure *Anti-homo, een protest tegen de weekdieren onzr samenleving* (une protestation contre les mollusques de notre société). Mais cette ressemblance n'est-elle pas due plutôt à une affinité d'âme, à l'atmosphère dans laquelle il avait été élevé, qu'à une influence littéraire proprement dite ?

Gérard Bruning (mort en 1926) qui émergeait au-dessus des Jeunes catholiques par son talent, a reconnu en termes exprès l'influence de Léon Bloy sur sa formation (cf. Anton van Duinkerken, *Welaan dan Beminde Geloovigen*, p. 188). A l'occasion d'une enquête sur la Jeunesse M. Gérard Bruning avait écrit (*Beiaard*, IX, t. I, p. 407) au sujet de sa revue *De Valbijl* (La Guillotine) [1] : « Nous voulons vivre simplement le catholicisme et le réaliser dans notre vie partout où ce catholicisme se manifeste avec précision... mais épuré des concessions qu'on a cru devoir faire à l'époque. » C'est Bloy tout entier, car Gérard Bruning a montré dans la pratique qu'il entendait ces mots au sens de Léon Bloy. Il est le principal fondateur de la revue *De Valbijl* (la Guillotine), qui travaillait sous l'enseigne de *Belluaires et Porchers* de Léon Bloy : « Ici on assassine les grands hommes ». Il est caractéristique que le plus marquant des Jeunes catholiques, Anton van Duinkerken, attaquait les jeunes écrivains de la

1. Il y avait naguère une revue catholique : *De electrische Stoel* (La chaise électrique). Cette revue aussi voulait être « absolue ». Pour être plus complet, je renvoie au poème de Miek Jansen, écrit sous l'impression de la citation suivante, faite par Pieter van der Meer et empruntée à Léon Bloy : « il n'y a qu'une tristesse, c'est de n'être pas des saints. ». *Opgang* 1925, p. 916.

Guillotine dans une *Lettre ouverte aux collaborateurs de Roeping* (« à propos du nom d'une revue nouvelle »). « La guillotine est le triomphe de la médiocrité », dit Joseph de Maistre, l'illustre ancêtre des Jeunes catholiques. D'après Anton van Duinkerken, le mouvement des Jeunes catholiques n'avait pas reçu son impulsion de Léon Bloy, tandis que Gérard Bruning affirmait le contraire. Personne n'a cité si souvent et avec tant d'à-propos l'œuvre de Bloy que Gérard Bruning. Il comptait parmi les plus grands auteurs : Shakespeare, Dostojewskij et Bloy. *Le Désespéré* tout spécialement l'a beaucoup ému. Nous en voyons la preuve dans cet essai plein de douleur et plein d'indignation sur *Le réaliste Rembrandt*, où il cite plus d'une fois ce livre de Bloy. Gérard Bruning a imité la manière de Bloy dans la virulence de ses attaques, n'épargnant rien ni personne. Ce jeune homme timide (n'est-ce pas une autre ressemblance avec Léon Bloy ?) voulait un art qui ne fût autre chose que l'aspiration ardente vers Dieu dont l'art de Léon Bloy est tout épris. Bloy était pour lui plus qu'un nom, c'était un programme et un exemple. Comme Bloy, il attaquait sans miséricorde tous ceux qui s'écartaient de son idéal. Il y a dans son *Œuvre posthume* des titres d'écrits qui font penser immédiatement à Léon Bloy. Lorsque *Kleine Inez* (Petite Inez), livre de Van Genderen Stort, fut couronné, il le stigmatisa dans un article intitulé *Corruption couronnée*. Le rédacteur de *De Stem* (La Voix), Dirk Coster, figure marquante dans la Hollande littéraire, se vit lui-même traité de « faux monnayeur ». Le livre *Voor de Poort* (à l'entrée de la porte) de l'auteur féminin Top Naeff, il le qualifia de « livre d'une passion malsaine ». Et l'exégèse très personnelle que Bloy fit de Napoléon trouva son pendant dans l'interprétation toute personnelle et magnifique de Rembrandt, peut-être l'essai le plus dans l'esprit de Bloy qu'ait écrit Gérard Bruning. Il est difficile de démontrer ici l'influence directe de Léon Bloy, parce que cet écrivain est presque inimitable ; mais par l'application intense de son esprit à l'étude de cet homme qu'il vénérait, et par l'aversion très vive pour le milieu social où vécut Rembrandt et pour ceux qui ont fait sa « gloire », Gérard Bruning fait penser, surtout en son langage paradoxal, à la manière de Léon Bloy. Le bourgeois de tous les temps se voit ici chargé d'insultes, surtout dans l'essai de *Staalmeesters* (Les syndics de Drapiers) [1].

Concluons : Léon Bloy est un auteur dont la personne et les œuvres ont exercé une grande influence sur la vie intellectuelle de

1. Dans *Van Alb. Thijm tot van Duinkerken en Kuyle* (Bois-le-Duc, 1935) de Fr. van Oldenburg Ermke, on lit un article sommaire sous le titre *Strijd om Bloy* (La lutte autour de Bloy).

la Hollande, spécialement sur la vie catholique. L'influence littéraire proprement dite a été médiocre ; il en existe cependant quelques traces. Quiconque cherche à déterminer les rapports entre la littérature française et la littérature néerlandaise, devra faire une place importante à Léon Bloy. Son influence n'a peut-être pas été toujours heureuse, mais elle fut toujours marquante [1].

Dr Jos. J. Gielen.

LETTRES DE LÉON BLOY A M. ARIJ PRINS

I

Paris, 1er octobre 86.
127, *rue Blomet.*

Mon cher ami,

J'attendais pour vous remercier du secours que vous m'avez envoyé d'être en état de vous faire parvenir ce fragment de mon futur livre, que j'achève en ce moment avec des peines infinies et qui doit paraître en novembre.

Cet extrait devait paraître dans la *Revue de Genève*, laquelle a reculé au dernier moment et l'excellent ami qui me patronne au pays des Mômiers a tenu à le faire imprimer à ses frais.

Vous jugerez par là de la violence inouïe du roman que j'ose publier, au risque de ma peau.

Je suis parfaitement résolu à ne reculer devant aucune des conséquences de mon titre : *Le Désespéré*. Je suis réellement persuadé que tout est perdu dans le monde pour les artistes et, puisqu'on est condamné à crever, je ne veux pas que ce soit avant d'avoir poussé un suprême cri.

On m'avait mis au défi de faire ce livre. On se fiait à ma misère pour m'empêcher de travailler.

J'ai pu le faire, néanmoins, à force de volonté et malgré d'intolérables angoisses, et je suis heureux de le lancer à la figure des lâches triomphateurs qui m'ont défié.

Je suis arrivé aux derniers chapitres et l'imprimeur va commencer cette semaine. Il va sans dire que vous serez un des premiers à le recevoir.

Pardonnez-moi de vous écrire en hâte. Je suis noyé de travail.

Votre dévoué

Léon Bloy.

1. Je tiens à remercier ici le Rev. Père Jos van Benthem à Hulst, l'Abbé Hironde à Azerat, Mad. Clara Fischer et M. Meekel à Bachellerie, qui m'ont aidé à traduire cet article en français.

II

Paris, 11 février 91.

Mon cher Prins,

Je vous écris en toute hâte et sans aucune littérature, n'ayant que très peu de minutes.

Je pars samedi matin pour le Danemark où je vais passer quelques semaines auprès des parents de ma femme.

Vous savez sans doute par mon dernier livre — « Christophe Colomb devant les Taureaux » que j'avais chargé mon éditeur de vous envoyer — que j'ai, depuis quelques mois, épousé la fille aînée du poète Danois, Christian Molbech. Ce volume lui est dédié.

Nous arriverons donc ensemble à Hambourg lundi matin, venant de Cologne, je ne sais pas à quelle heure.

Etes-vous curieux de nous voir ? Nous aurons, je crois, deux jours à dépenser, mais assez peu d'argent.

Etes-vous en état ou en humeur de nous donner l'hospitalité ?

Sinon, nous irions simplement à l'hôtel *Höfer près de Hoheluft* qu'on m'a signalé.

J'ai un grand désir de vous revoir et je veux espérer que cela ne vous déplairait pas.

Dans ce cas je vous prie de m'envoyer immédiatement une dépêche pour me dire si vous pouvez nous recevoir et comment nous pourrions vous trouver en arrivant.

Sinon, prenez en note l'adresse que je viens de vous donner et fixez un rendez-vous à Hambourg pour lundi ou mardi.

Je vous serre la main.

Léon Bloy.

Si vous m'adressez une dépêche, il faut qu'elle m'arrive à Paris vendredi soir *au plus tard*. Est-ce possible ?

III

Bagswaerd par Lyngby-Danemark.
19 février 91.

Mon cher ami,

Vous m'avez demandé de vous écrire aussitôt après mon arrivée. Je veux tenir ma promesse sans le moindre retard, et vous êtes le premier ami qui recevra de mes nouvelles.

Tout s'est admirablement passé. J'ai trouvé ma femme au rendez-vous, la mer a été clémente et nous sommes enfin tombés

à Copenhague dans les bras de ma nouvelle famille qui nous attendait. Une heure plus tard nous étions installés dans une petite maison de campagne aux environs de Lyngby.

C'est une espèce de rêve pour moi de me trouver si loin de la France. C'est en même temps un sujet d'angoisse. L'avenir m'épouvante un peu. J'attends, il est vrai, de grandes et heureuses nouvelles de Paris. Si elles arrivent, ma situation est assurée magnifiquement. Si elles n'arrivent pas, je suis en danger. Cela est assez effrayant.

Je suis ici avec une pièce de 20 fr. et quelque menue monnaie. Il est vrai que je reçois l'hospitalité la plus large et la plus affectueuse, mais cela ne peut pas longtemps durer. Je vais attendre ainsi quelques jours et si rien n'arrive, je profiterai de la bonne volonté danoise pour faire quelques conférences qui me seront payées plus ou moins, je ne sais. Je suis exactement une épave à la merci des événements.

Après tout, quoiqu'il arrive, je ne pourrais jamais être plus malheureux que je ne l'étais auparavant.

Voilà, cher ami, tout ce que je peux vous écrire en ce moment, aidé d'une plume fâcheuse et livré à une sorte de coma. Je suis hors de la vie réelle et les choses ambiantes ont à peine un sens appréciable. Dans deux ou trois jours, je verrai plus clair et vous pouvez compter, mon ami, que je vous informerai très exactement des choses heureuses ou malheureuses qui pourront m'arriver.

Vous m'avez secouru plus d'une fois depuis trois ans et votre accueil de Hambourg a été pour moi très fortifiant.

Je vous prie donc de croire à ma très réelle amitié et je vous adresse, en même temps que la plus chaleureuse poignée de main, les meilleurs compliments de ma femme.

Votre Léon Bloy.

P. S. — Vous étiez souffrant l'autre soir. Il est fort possible que mon second voyage à Hambourg soit très prochain. Dans ce cas, j'apparaîtrais en vainqueur et j'aurais besoin de vous trouver solide pour fêter avec vous cette incroyable victoire.

IV

Bagsvaerd par Lyngby.

Mon cher Prins,

Je vous annonce, un peu tard, que je suis père d'une petite fille qui vient de naître en Danemark.

Je n'ai rien trouvé de plus ingénieux pour faciliter ma navigation dans ce monde où j'ai fait, comme vous le savez, une si brillante figure jusqu'à ce jour.

On pourrait croire, n'est-ce pas, que cette enfant va considérablement aggraver les périls d'une existence presque impossible. Il y a, sans doute, quelque chose de vrai dans cette crainte qui pourrait venir à quelques-uns de mes amis.

Je refuse pourtant de m'alarmer d'une façon grave et je me réjouis même d'un événement dont j'accepte sans terreur toutes les conséquences.

Vos félicitations seront donc bien venues, si vous jugez convenable de m'en adresser.

Je pense que vous recevez exactement la « Plume » dont j'ai demandé qu'on vous fît le service.

Vous savez déjà, par conséquent, que le grotesque Péladan me menace d'un procès. Je devrais le remercier de cette grosse réclame dont il veut bien me gratifier, mais je doute qu'il persiste dans ses intentions car sa cause devient très mauvaise et même assez dangereuse, depuis l'intervention de Coppée qui vient de le convaincre publiquement de calomnie à mon endroit.

Je ne sais quelle impression a pu faire sur vous l'article sur « Là-Bas ». Je juge ce livre, *dont j'ai fourni les matériaux*, simplement exécrable et je le dis avec d'autant plus de liberté que Huysmans a cru devoir, depuis plus d'un an, s'éloigner de moi sans explication, malgré les démarches de rapprochement que j'ai plusieurs fois tentées.

J'espère, mon cher Prins, que cette circonstance n'altérera pas nos relations et que vous tiendrez à garder la plus équitable neutralité dans une querelle dont vous ne pouvez être le juge.

Je vous serre affectueusement la main.

Léon Bloy.

P. S. — Ma femme se porte bien et me charge de ses compliments pour vous.

FERNANDO PESSOA E PAUL VALÉRY OU AS AFINIDADES IGNORADAS

Um dos poetas a quem as novas gerações portuguesas consideram Mestre chamou-se em vida Fernando Pessoa. Êste grande poeta a quem a morte matou, como êle próprio diria, no Outono de há dois anos, é um dos casos mais singulares de toda a poesia portu-

guesa. Nunca entre nós aparecera um poeta tão igualmente lúcido como obscuro. Por isso dêle se poderá dizer o que êle um dia disse dêsse outro grande poeta português que em Paris se matou : « Génio na arte, não teve Sá Carneiro nem alegria nem felicidade nesta vida. Só a arte, que fez ou que sentiu, por instantes o torbou de consolação. São assim os que os Deuses fadaram seus. Nem o amor os quere nem a esperança os busca, nem a glória os acolhe. Ou morrem jovens, ou a si mesmos sobrevivem, íncolas da incompreensão ou da indiferença ». (*Athena* nº. 4) Não morreu jovem Fernando Pessoa, mas morreu sem amor, sem esperança e sem gloria, *íncola da incompreensão ou da indiferença*. Mas *a si mesmo sobreviveu* : a si mesmo sobreviverá.

Portugal, país de líricos, onde, para se ser poeta, mal é preciso entreabrir os lábios, recebeu com espanto e animadversão a poesia dêste homem, frio, metódico, torturado, recôndito, sibilino. Eis por que, após um período de actividade agressiva, em que Fernando Pessoa enfileirou ao lado daqueles que quiseram sacudir a provecta e sisuda arte protuguesa, ai por 1912, em revistas, já hoje célebres, como *Orpheu e Portugal Futurista*, Fernando Pessoa regressou, para assim dizer, ao silêncio, de onde só raro saía para colaborar nesta ou naquela revista, como, por exemplo, a que êle próprio fundou sob o signo da Grécia, com o nome de *Athena*, ou a que em Coimbra fundou um grupo de rapazes, *Presença*, onde, pela primeira vez, o génio dêste grande poeta foi estudado à luz da crítica e devidamente valorizado. Mas a sua obra está, realmente, inédita. Além de algumas *plaquettes* de poemas por êle directamente escritos em inglês (*Antinous* e 35 *Sonnets* em 1918, e *English Poems I-II*, e *English Poems III*, em 1922) e um que outro manifesto, só em 1934 publicou um volume de poemas, *Mensagem*, colectânea de poesias onde se expressa um dos aspectos menos significativos da personalidade de Fernando Pessoa. Nesse livro Fernando Pessoa reafirma a sua esperança num povo — o português — a quem os deuses de uma teogonia esotérica prometeram largo provir.

Espírito paradoxal, ora inteiramente absorvido na composição de horóscopos, pois se dizia astrólogo, ora preocupado com resolver problemas de escrituração comercial, em que era, dizem, perito, ora todo dado a romances policiais, o seu ópio, como êle lhes chamava, ora simplesmente poeta, tão breve compondo uma redondilha de sabor popular como uma sinuosa estrofe ocultista ou um dêsses poemas em que os versos parecem vida retalhada, Fernando Pessoa era, sem dúvida, uma das mais complicadas e misteriosas personalidades da literatura portuguesa. Dela nos faltam, por ora, quási todos os *ressorts*, não obstante a simplici-

dade com que Pessoa a si próprio se via. Algumas das suas cartas publicadas ùltimamente isso nos atestam impressionantemente

Não se trata de estudar a personalidade de Fernando Pessoa. Era dura a emprêsa e a oportunidade inorportuna, para usar uma forma de expressão tão cara ao poeta. Como poeta, que foi, pode-se dizer vedada a estrangeiros a compreensão íntima da sua poesia. Alguns seus poemas traduzidos e publicados em francês (*Cahiers du Sud*, janvier 1933, traducão de Pierre Hourcade) foram acolhidos com manifesta indiferença, não obstante se não haver perdida de todo na tradução a forte e natural simplicidade de uma das encarnações de Fernando Pessoa : a de Alberto Caeiro. É dêle êste poema :

Je rentre et je ferme la fenêtre.
On m'apporte la lampe et on me souhaite le bonsoir.
Et ma voix contente souhaite le bonsoir.
Si seulement ma vie pouvait toujours être ainsi :
Le jour plein de soleil, ou lumineux de pluie,
Le soir suave et les bandes de gens qui passent
Contemplés avec intérêt de la fenêtre,
Le dernier regard ami accordé à la paix des arbres,
Et ensuite, fermée la fenêtre, la lampe allumée,
Sans rien lire, sans penser à rien, sans dormir,
Sentir la vie courir en moi comme un fleuve en son lit,
Et au dehors un grand silence comme un dieu endormi.

E Alberto Caeino é, de todos os heterónimos de Fernando Pessoa — pois Fernando Pessoa exprimia-se através de várias personagens com quem fizera « un drama em gente », como êle próprio pretendia, — o mais acessível a uma versão estrangeira. Qualquer outro — ou Ricardo Reis, ou Fernando Pessoa ou Alvaro de Campos — menos teriam resistido à mudança de língua, por demasiadamente virtuais. Se se pode dizer que é próprio de toda a poesia ser intraduzível, com mais forte razão se poderá afirmá-lo da de Fernando Pessoa. Nisso pertence ela à linhagem daquelas expressões poéticas em que a poesia se não pode separar do verso pròpriamente dito : poesia e verso formam um todo. Para se traduzir o verso perde-se infalìvelmente a poesia. Eis no que se aparentam todos os poetas a que, para maior comodidade, poderemos chamar formalistas. Eis no que se irmanam Fernando Pessoa — um certo Fernando Pessoa — e o novo professor de poética no Collège de France, Paul Valéry.

II

Há, de facto, entre Valéry e Fernando Pessoa um certo parentesco. Por vezes, quando se quere estreitar o anel que a ambos aperta, sente-se que êles se repelem. Entre os dois há quási tantas semelhanças como dissemelhanças. E, no entanto, o parentesco subsiste. Parentesco que se não pode atribuir a qualquer influência literária directa, pois Fernando Pessoa, se conhecia Paul Valéry de leitura, o que eu não posso afirmar, nunca poderá ser considerado seu discípulo ou mesmo seu admirador. O que os aparenta é ao mesmo tempo o que os afasta. Os homens muito lúcidos têm muitas vezes gôsto em admirar o que lhes dá a impressão de ser produto de uma frouxa consciência. Quando o não confessam francamente, acabam por denunciá-lo involuntàriamente. Daí vem que Fernando Pessoa possa amar, por exemplo, Sá-Carneiro e desconhecer Valéry. Valéry seria para êle um testemunho demasiado próximo de certas das suas mais impressionantes suficiências.

Demais a cultura de Pessoa era essencialmente inglesa, pelo que êle era nas nossas letras um caso verdadeiramente excepcional. O facto de ter freqüentado o Liceu (High School) de Durban, Natal, e a Universidade Inglesa do Cabo de Boa Esperança, onde ganhou o prémio Rainha Vitória de estilo inglês em 1903, marcou-o para toda a vida. Pode dizer-se, e já houve quem o dissesse, que Fernando Pessoa pensava em inglês.

Não basta isto, contudo, para nos levar a pôr de parte a hipótese das afinidades do poeta português da *Ode Marítima* com o poeta francês de *Le Cimetière Marin*. Pelo contrário. Curiosa é a investigação a fazer para encontrar o tronco comum á poesia de Fernando Pessoa — a certos dos seus aspectos, principalmente — e à de Paul Valéry.

Edgar Poe — eis o ponto de encontro das duas poéticas. Fernando Pessoa manifestou sempre pelo poeta de *O Corvo* a mais inteligente e compreensiva admiração. Dêle verteu para português alguns famosos poemas. O que Baudelaire não ousou, ousou-o Fernando Pessoa. E tão belamente o fez que são autênticas obras primas as suas *recriações verbais* de *O Corvo* et de *Os poemas finais*. Ritmicamente conforme com o original, segundo advertência do próprio Fernando Pessoa, conseguiu êle criar na língua portuguesa uma equivalência dos valores poéticos de Poe impressionante de riqueza e de flagrância. Uma estrofe de *O Corvo* dar-nos-á a qualidade dessa tradução.

Numa noite agreste, quando eu lia, lento e triste,
Vagos, curiosos tomos de ciências ancestrais,
E já quási adormecido, ouvi o que parecia
O som de alguém que batia levemente a meus umbrais.
« Uma visita » eu me disse, « está batendo a meus umbrais.
É só isto, e nada mais. »

Sabe-se quanto foi decisivo para a poesia francesa o encontro Baudelaire-Edgard Poe. Ninguém ignora quanto Baudelaire deve ao escritor americano. Ora a poesia de Valéry descende em linha recta da poesia de simbolistas tal Mallarmé ou Verlaine (mais Mallarmé que Verlaine). Por sua vez a poética simbolista filia-se em Baudelaire. Logo a herança de Edgar Poe vem, de poeta em poeta, até às mãos de Paul Valéry.

É o próprio Valéry quem atribue a Edgar Poe papel importante na formação da estética de Baudelaire. « Si nous prenons soin de comparer ce recueil », diz Valéry a propósito de *Les Fleurs du Mal*, « aux ouvrages poétiques de la même période, nous ne serons pas étonnés de trouver l'œuvre de Baudelaire remarquablement conforme aux préceptes de Poe, et par là remarquablement différente des productions romantiques » (*Variété II*, p. 167) Quere dizer — e ninguém o diria com tanta autoridade — a poesia de Baudelaire deve a Poe alguma coisa de intrínseco. Por exemplo : voltemos a conceder a palavra a Valéry : « *Les Fleurs du Mal* ne contiennent ni poèmes historiques ni légendes ; rien qui repose sur un récit. On n'y voit point de tirades philosophiques. La politique n'y paraît point. Les descriptions y sont rares et toujours *significatives*. Mais tout y est charme, musique, sensualité, puissante et abstraite... Luxe, forme et volupté » (*Idem*). Valéry vai ainda mais longe, confirmando o que outros críticos tinham verificado. Baudelaire, tão fortemente se sentiu impressionado com a personalidade — com as ideas sobretudo — do poeta americano que não teve rebuço em plagiá-lo. A impressão que Poe lhe causou foi intensa. É Valéry quem prossegue : « Il était né sensuel et précis ; il était d'une sensibilité dont l'exigence le conduisait aux recherches les plus délicates de la forme ; mais ces dons n'eussent fait de lui qu'un émule de Gautier, sans doute, ou un excellent artiste du Parnasse s'il n'eût par curiosité de son esprit mérité la chance de découvrir dans les ouvrages d'Edgar Poe un nouveau monde intellectuel. » E enumera algumas das novidades dêsse novo mundo intelectual : « Le démon de la lucidité, le génie de l'analyse et l'inventeur des combinaisons les plus neuves et les plus séduisantes de la logique avec l'imagination, de la mysticité

avec le calcul, le psychologue de l'exception, l'ingénieur littéraire qui approfondit et utilise toutes les ressources de l'art. » Eis o que Baudelaire, saído do romantismo de Victor Hugo, descobre em Poe. « Tant de vues originales et de promesses extraordinaires l'ensorcellent. Son talent en est transformé, sa destinée en est magnifiquement changée » (p. 144). E é então que Baudelaire faz suas as concepções poéticas de Poe. Tão suas as faz, que acabará por expô-las, como originais, no prefácio da sua tradução das *Histoires Extraordinaires*, de Edgar Poe e, mais tarde, num estudo sôbre Téophile Gautier. Assim Baudelaire resume as suas novas ideas acêrca de poesia : « Ainsi le principe de la poésie est strictement et simplement l'aspiration humaine vers une Beauté supérieure, et la manifestation de ce principe est dans un enthousiasme, un enlèvement de l'âme ; enthousiasme tout à fait indépendant de la passion, qui est l'ivresse du cœur et de la vérité, qui est la pâture de la raison. Car la passion est chose *naturelle*, trop naturelle même, pour ne pas introduire un ton blessant, discordant, dans le domaine de la Beauté pure ; trop familière et trop violente pour ne pas scandaliser les purs Désirs, les gracieuses Mélancolies et les nobles Désespoirs qui habitent les régions surnaturelles de la Poésie. » (Théophile Gautier, in *Art Romantique*, p. 167-178.)

Não pode haver, pois, dúvidas sôbre a importância da influência das ideas de Poe sôbre Baudelaire. Poi isso não é impossível que a poesia de Paul Valéry provenha, em linha recta, através de Baudelaire, de Verlaine, de Mallarmé, de Edgar Poe.

III

É, pois, claro Edgar Poe não ter exercido influência directa sôbre Valéry. Quem sôbre êle exerceu influência decisiva foi Baudelaire. Baudelaire e Mallarmé. Este, porém, ja trazia no sangue aquele. « Ni Verlaine, ni Mallarmé, ni Rimbaud n'eussent été ce qu'ils furent sans la lecture qu'ils firent des *Fleurs du Mal* à l'âge décisif » (*Variété II*. p. 173), diz Valéry.

Repare-se—são de Valéry estas palavras. Com elas se exprime inequivocamente a idea de o próprio Valéry não ter sido o que foi sem Baudelaire, quere dizer, sem Poe.

Les Fleurs du Mal marcam, pois, na poesia francesa o princípio de uma era de progressivo refinamento intelectual. Segundo Valéry, o que caracteriza a arte clássica é o facto *de ter chegado depois*. « L'essence du classicisme est de venir après », eis as suas palavras. Nada mais significativo. E, assim, eis como o autor de *Charmes* nos surge como o purificador extremo dos valores poéti-

cos que do romantismo para cá se vinham purificando. En relação a Victor Hugo, Valéry é o tipo do poeta clássico. Muito mais que Baudelaire, em quem o romantismo estuava ainda. Mallarmé e Valéry são dois dos mais completos representantes do tipo poético clássico. Não lhe faltam, para isso, nem mesmo os defeitos...

Foi assim que Mallarmé veio para a poesia dominado por certos problemas a resolver. É próprio do poeta clássico pôr problemas em vez de os suscitar na sua obra. Encontrar, na poesia, uma espécie de correspondência matemática para as emoções — eis um dos problemas fundamentais de Valéry. Após uma meditação de dez anos, entra na poesia convicto de que um poema é uma peça a refazer eternamente, um verdadeiro exercício. « Je n'aime que le travail du travail», confessa êle em *Au sujet du «Cimetière Marin»*. Quere dizer : a idea de Poe de que num poema nada se pode confiar ao acaso ganha, em Valéry, uma significação exasperada. « Mon dessein, escrevia outrora Edgar Poe na sua *Genèse d'un poème*, est de démontrer qu'aucun point de la composition ne peut être attribué au hasard ou à l'intuition, et que l'ouvrage a marché, pas à pas, vers sa solution avec la précision et la rigoureuse logique d'un problème mathématique. » Há, porém, a ponderar que o que em Poe não passava, talvez, de mistificação é, em Valéry, atitude extremamente séria.

O crítico que Paul Valéry diz acompanhar sempre o poeta clássico assenhoreou-se totalmente da personalidade dêle. Daí Valéry ser realmente como que o último rebento de uma linhagem de poetas prestes a extinguir-se. Não há, nêle, porém, aquele « un peu de charlatanerie » que Baudelaire attribuía ao Poe da *Genèse d'un poème*. Estou convencido da sinceridade dos problemas de Valéry e do seu « voluntarismo poético ». Mas, quanto a mim, não é isto reacção contra uma época anterior — sim drama de impotência. Um drama de impotência, digo bem, aliado a uma necessidade fundamental de aprofundamento das próprias razões dessa impotência. Daí a paixão de Valéry pela obra a caminho, « the work in progress », para usar a expressão de James Joyce. Valéry é uma consciência tão sòlidamente montada sôbre uma alma vazia que só pode encontrar uma justificação na vida : ver-se a si mesma trabalhar. Daí o amor de Valéry pelo trabalho do trabalho. No autor de *Charmes* a poesia é como que uma justificação da sua inutilidade de homem. Pois não é próprio da poesia ser inútil e gratuita ? O facto de Paul Valéry possuir uma inteligência lúcida e uma sensibilidade débil justifica inteiramente que êle, em vez de esperar que a poesia se lhe derrame da sensibilidade, aproveite a sua própria inteligência, servida por uma sensualidade agudíssima, para com ela dar satisfação ao que nêle

se não contenta com a fria análise do espírito. Os seus poemas são, assim, como que a fixação em formas verbais dos ritmos espasmódicos da inteligência. Para Valéry, un poema não tem significação. E êle próprio quem escreve: « Il ne s'agit point du tout en poésie de transmettre à quelqu'un ce qu'il se passe d'intelligible dans un autre », escreve Valéry em *Commentaire de « Charmes »*, *Variété* II (p. 82). « Il s'agit de créer dans le premier un état dont l'expression soit précisément et singulièrement celle qui le lui communique. » Por mais proficientes exegeses que dos seus peomas se tentem fazer, êles permanecerão, de facto, inexplicáveis — e Valéry assim o pensa — por não haver nêles conteúdo psicológico algum. Êles nada significam. São engrenagens que entre si se axionam pelo prazer de entre si se axionarem.

Beau ciel, vrai ciel, regarde-moi qui change !
Après tant d'orgueil, après tant d'étrange
Oisiveté, mais pleine de pouvoir,
Je m'abandonne à ce brillant espace,
Sur les maisons des morts mon ombre passe
Qui m'apprivoise à son frêle mouvoir.

Aqui não há céu algum, mas o ilimitado espaço do próprio ser, onde a inteligência trabalha. De onde em onde há uma lembrança do mundo : « sur les maisons des morts mon ombre passe ». Mas isto, para um poeta tão abstracto e interior como Valéry, é ainda uma alusão a coisas que ajudam apenas a compor o poema ôco de significação. Um poeta tão introvertido como Valéry não pode ser um pintor. O mundo exterior não existe para êle : é uma criação do seu espírito. É preciso, no entanto, frisar que Paul Valéry não é um poeta íntimo — um confessional —. Não : é uma inteligência capaz de converter remotas sensações em imagens verbais. O que há de mais humano na sua poesia — o pouco de humano que nela há — é um sensualismo abstracto. Não é isso, porém, que a define. O que a define é o seu fogo depurador. Nela, em vez de chama, há cinzas : a expressão de um sensualismo crestado pela inteligência.

IV

Eis a última conseqüência das concepções poéticas de Edgar Poe. Esse « peu de charlatanerie » graças ao qual Poe foi capaz de conceber a poesia como uma álgebra da sensibilidade encontrou em Paul Valéry uma aplicação natural. Já se não trata de uma *blague* ; agora estamos em frente de um caso humano. Por isso

nos arriscamos à dizer que talvez sem o precedente de Poe. Valéry se não houvesse aventurado pelos caminhos perigosos da poesia : por mais pessoal que o seu caso nos apareça, a verdade é que há audácias de que os homens muito inteligentes não são capazes. Uma delas é entrarem dentro de uma forma clássica de expressão e darem lhe um novo conteudo. O génio, a que se costuma dever tais audácias, não procede segundo normas calculadas da inteligência, obedece, sempre, a uma determinante imprevista — espontânea. Não é o caso de Valéry, dez anos calado, á espera do amadurecer dos frutos que as arvores costumam dar todas as primaveras, invariàvelmente.

Mas Fernando Pessoa ? É êle idêntico nisto a Valéry ? De modo algum. O caso de Pessoa é outro. Trata-se de um poeta que se amputou voluntàriamente. Fernando Pessoa resolveu reduzir-se a um sistema. Só assim se explica que êle seja, por exemplo, o autor dêstes versos, a que êle proprio chamava ocultistas :

Mais toi soleil, dont l'or fut la proie.
Toi, Lune, dont j'ai transmué l'argent,
Si vous ne pouvez plus me donner cette beauté
Que j'eus tant de fois pour prix de mon désir,
Divisez pour le moins mon être finissant.
Que mon être essentiel se consume en soi-même
Que seul mon corps sans moi demeure âme et vie !

Que ma dernière magie me convertisse
En une statue de moi prise en plein corps vivant,
Meure celle que je suis, mais celle que je me suis fait et qui
Fut anonyme présence offerte au baiser,
Chair de mon abstrait amour captif,
Qu'elle soit ma mort en qui je revive :
Et que, telle que je fus, n'étant plus rien, je sois !

e, ao mesmo tempo, auctor dêstes outros, tão simples, tão líricos, tão primitivos na sua contextura e inspiração :

Soleil nul des vaines journées
Chargées de travaux et de calme,
Tiédis à tout le moins les mains
A qui tu n'entres pas dans l'âme.

Que du moins la main effleurant
L'autre main qui sur elle passe,
D'une tiédeur souple, en surface.
Déguste la froideur de l'âme.

Seigneur, si la douleur est nôtre
Et la faiblesse qui est en elle,
Donne-nous du moins cette force.
De ne la montrer à personne.

O primeiro poema, a que Pessoa chamou *O Ultimo Sortilégio*, está moldado sôbre a mesma matéria abstracta em que Valéry moldou, por exemplo, o seu *Cimetière Marin*. Mas do segundo já se não encontra réplica na obra do poeta de *Charmes*. Só um poeta capaz da despersonalização de Pessoa seria susceptível de um desdobramento tão completo.

Mas repare-se. Esta capacidade de despersonalização de que Pessoa dava mostras era ainda um traço a juntar ao seu retrato de poeta herdeiro de Poe. A sua semelhança com Paul Valéry acentua-se. Para se despersonalizar, Pessoa precisava de saber fingir. Ora, segundo êle próprio escreveu : « Fingir é conhecer-se ». O homem que finge tem consciência do seu fingimento. Quere dizer : é un homem que se pensa a si próprio. Fernando Pessoa, além de confessar que *não sabia senão mentir*, escreveu acerca de si próprio estas muito significativas palavras : « Desde que o crítico fixe, porém, que sou essencialmente poeta dramático, tem a chave da minha personalidade... ». « Sabe que, como poeta, sinto ; que, como poeta dramático, sinto despegando-me de mim ; que, como dramático (sem poeta), transmudo automàticamente o que sinto para uma expressão alheia ao que senti, construindo na emoção uma pessoa inexistente que a sentisse verdadeiramente, e por isso sentisse, em derivação, outras emoções que eu, puramente eu, me esqueci de sentir ». (in *Presença*, nº 48). Não é um poeta consciente dos seus recursos o poeta que assim se confessa ? Que outro traço o assemelharia mais a Paul Valéry ? É certo que Valéry nada tem de um poeta dramático. Pessoa também, realmente, o não foi. O que era nêle dramático não era pròpriamente a poesia, mas a concepção do seu mundo criador : a família que êle constituía com os seus heterónimos.

« O ponto central da minha personalidade » escrevia êle na carta citada anteriormente « como artista é que sou um poeta dramático ; tenho continuamente em tudo quanto escrevo a exaltação íntima do poeta e a despersonalização do dramaturgo. Vôo outro, eis tudo ». Ora uma tal auto-concepção da personalidade não está longe de certas concepções de Valéry. Se o autor de *Charmes* se não afirma uma personalidade dramática, afirma-se, en compensação, um poeta que tambem *voa outro*. A concepção do acto poético sob o signo da despersonalização e da mentira é

inerente á idea de poesia comum aos dois. Só quem não conceber a poesia como uma espécie de natural florescer da alma, um desabrochar de qualquer coisa para a luz, será capaz de dizer o poeta um ser mentiroso : a poesia uma arte de mentira. Eis o caso de Paul Valéry. Nêle a inteligência mata a espontâneidade. As flores não desabrocham. Os seus versos são como que flores artificiais. Quem fala através dêles não é un homem — o poeta — é uma consciência torturada com o próprio milagre da poesia. A sua grande ilusão de que o génio é fácil (*le génie est facile*) permite-lhe conceber a poesia como *trabalho, aperfeiçoamento verbal.* Eis o que Fernando Pessoa só aceitava, às vezes, e em princípio. Quando lhe saía da pena um poema como *O Ultimo Sortilégio*, era capaz de estar inteiramente de acôrdo com Valéry, mas logo que dedilhava na lira uma redondilha sentimental, conquanto permanecesse o mesmo, surgia-nos como um ser que se confessa sinceramente. Então, para êle a poesia era uma forma sincera de expressão.

É bom não esquecermos. Em Fernando Pessoa a poesia arte de mentir tinha outra explicação. Ouçamos o que êle confidenciava a Adolfo Casais Monteiro numa carta explicativa da génese dos seus heterónimos : « Seja como fôr, a origem mental dos meus heterónimos está na minha tendência orgânica e constante para a despersonalização e para a simulação ». Convem, no entanto, dizer o que por heterónimos entendia Fernando Pessoa. A tendência para a despersonalização traduzia-se nêle na necessidade de criar à sua volta « un mundo fictício », « un drama em gente ». — Os heterónimos são, pois, os vários comparsas dêsse drama de que êle próprio era uma personagem. Era-lhe mais fácil, assim, mostrar as múltiplas modalidades do seu ser sem se coagir a conciliar num só indivíduo o que êle, como bom espírito helénico, pretendia « claro e distinto ». « Desde que me conheço » continua êle na sua carta a Adolfo Casais Monteiro « como sendo aquilo a que chamo eu, me lembro de precisar mentalmente, em figura, movimentos, carácter e história, várias figuras irreais que eram para mim tão visíveis e minhas como as coisas daquilo a que chamamos, por ventura, abusivamente, a vida real. » Nisto Fernando Pessoa se denuncia o oposto de Valéry. Todo Valéry se refugia na abstracção. Fernando Pessoa refugiava-se no seu mundo de fantasmas desdobrados da sua própria personalidade fundamental.

Pessoa era uma inteligência metafísica, no sentido preciso do termo : quando pensava não descia ao concreto. Valéry também. Mas emquanto Pessoa se denunciava incapaz de volver para si mesmo as luzes da sua própria inteligência, destituído, como era,

de espírito analítico e de intuïcão psicológica ; Valéry estudou o seu caso à luz de uma inteligência virada para dentro de si mesma, tal como certas cicatrizes viciosas que não deixam desenvolver-se os tecidos sãos. Por isso Valéry escrevia *Monsieur Teste* emquanto Fernando Pessoa recolhia *Notas para a recordação do meu mestre Caeiro* (in *Presença*, nº 30), cuja autoria atribuia a Alvaro de Campos. Coisas entre si muito diferentes ? Diferentes sobretudo nisto : Pessoa partia de si próprio para o conhecimento dos outros — despersonalizava-se ; Valéry parte dos outros para o conhecimento de si próprio.Pessoa evita todas as notas pessoais. Poucas são essas notas na sua correspondência. A sua correspondência e a sua poesia precisam de ser estudadas *a contrario senso*, como diria um jurista. Emquanto Paul Valéry só consegue revelar-se humano em *Monsieur Teste*, confissão intelectual das mais pungentes que se têm escrito, Fernando Pessoa deixou o seu ser disperso pelos seus poemas, onde, de resto, a acreditarmos a sua confidência, êle só mentia. Fernando Pessoa é mais poeta que pensador ; Valéry mais pensador que poeta.

Mas coisa digna de nota se observa tanto em Pessoa como em Valéry : quando algum dêlesprecisa de dizer qualquer coisa íntima, encarrega disso terceira pessoa. As *terceiras pessoas* de F. Pessoa forem muitas : Alberto Caeiro, Alvaro de Campos, Ricardo Reis, Bernardo Soares, para só numerar as mais importantes. Valéry, menos criador, contenta-se com Monsieur Teste. Atente-se, porém, na semelhança entre as relações de Valéry com Teste e as de Pessoa com um dos seus heterónimos — Alberto Caeiro. De Teste, escrevia Valéry :

« Je commençais de n'y plus songer, quand je fis la connaissance de M. Teste. (Je pense maintenant aux traces qu'un homme laisse dans le petit espace où il se meut chaque jour.) Avant de me lier avec M. Teste, j'étais attiré par ses allures particulières. J'ai étudié ses yeux, ses vêtements, ses moindres paroles sourdes au garçon du café où je le voyais. » « M. Teste avait peut-être quarante ans. Sa parole était extraordinairement rapide, et sa voix sourde. Tout s'effaçait en lui, les yeux, les mains. Il avait pourtant les épaules militaires et le pas d'une régularité qui étonnait. Quand il parlait il ne levait jamais un bras ni un doigt : il avait *tué la marionnette*. Il ne souriait pas, ne disait ni bonjour ni bonsoir : il semblait ne pas entendre le « Comment allez-vous ? »

Observe-se agora a maneira como Fernando Pessoa se referia a Alberto Caeiro : « Conheci o meu mestre Caeiro em circunstâncias excepcionais », é Alvaro de Campos, outro heterónimo, quem fala do seu mestre Caeiro, « como todas as circunstâncias da vida e sobretudo aquelas que, não sendo nada em si mesmas, hão-de

vir a ser tudo nos resultados. » « Vejo ainda, com a claridade da alma que as lágrimas da lembrança não empanam, porque a visão não é externa... Vejo-o diante de mim, e vê-lo-ei talvez eternamente como primeiro o vi. Primeiro, os olhos azues de criança que não tem medo ; depois os malares já um pouco salientes, a côr um pouco pálida e o estranho ar grego que vinha de dentro e era uma calma, e não de fora, porque não era expressão nem feições... »

Assim Valéry e Fernando Pessoa se põem a falar dos « seus fantasmas » com a simplicidade e a visão interior própria de quem fala de si mesmo dentro de si mesmo. Valéry podia dizer, como Pessoa, que as lágrinas lhe não empanam a visão de M. Teste, porque a sua *visão dêle não é externa*. Efectivamente todas estas personalidades em que Fernando Pessoa acreditava, assim como aquela em que Valéry acredita são irrealidades encarnadas. Sentimo-las vivas como imagens de sonho. Não obstante a minúcia com que se nos descreve o seu porte corpóreo sentimo-las imateriais. Mas observe-se como há outros pontos de contacto entre, por exemplo, Alberto Caeiro e M. Teste. O positivismo de Alberto Caeiro e o seu naturalismo assemelham-se ao cepticismo de Teste : à sua desconfiança do absoluto do génio ou da natureza. Quando Alberto Caeiro afirma que depois do espaço há outro espaço e outro e portanto não se pode admitir a existência do infinito, Teste garante-nos que « Personne ne médite ». Ou então exclama. « Eh ! Monsieur ! que m'importe le *talent* de vos arbres — et des autres !... Je suis chez *moi*, je parle ma langue, je hais les choses extraordinaires. »

Nem Alberto Caeiro nem Teste tinham livros. Para êles a natureza era a natureza, uma flor, uma flor. Mas emquanto em Alberto Caeiro há um panteismo amável em Teste há uma secura e um desencanto agrestes. Caeiro ainda acreditava no génio. Teste não. « Croyez-moi à la lettre : le génie est *facile*, la fortune est *facile*, la divinité est *facile*... Je veux dire simplement— que je sais comment cela se conçoit. C'est *facile*. »

Teste é o próprio Valéry. Foi êle quem o obrigou a estar dez anos calado. Teste é um monstro sêco e apático : é um símbolo. Todo o homem dotado de clarividência intelectual pode cair sob a influência de um Teste, sobretudo se lhe faltar a fôrça de Alberto Caeiro. Caeiro era capaz de responder a quem lhe preguntasse se estava contente : « Não ; estou contente ». Caeiro era como que « a voz da terra, que é tudo e ninguém » na opinião de Alvaro de Campos. E aqui está a diferença fundamental entre Paul Valéry e Fernando Pessoa. Para Valéry, a poesia é fácil, o génio é fácil. Assim o pensa o hiper-intelectual. Teste resume todo Valéry. Alberto Caeiro resume uma parte de Pessoa. Emquanto aquele

não acreditava senão na fôrça da vontade intelectual, êste confiava nas fôrças totais da personalidade. Este podía dizer, ao mesmo tempo, sim e não. Podia afirmar que a poesia é simulação e mentira e ao mesmo escrever de uma só vez trinta e tantos poemas « a fio, núma espécie de êxtase cuja natureza não conseguirei definir », como Pessoa confessa na carta dirigida a Casais Monteiro (in *Presença* nº 49).

Um poeta que escrevia trinta e tantos poemas de um jacto não podia ser um simulador. É certo que Alberto Caeiro era apenas uma das encarnações de Pessoa. Mas quem escreveu os trinta e tantos peomas a fio não foi Alberto Caeiro — mera construção imaginária — mas o próprio Pessoa. Só quando Pessoa era, porém, Alberto Caeiro é que poderia compor trinta e tantos poemas numa tão extáctica continuïdade poética. Nunca o poderia ter feito quando era Alvaro de Campos, Ricardo Reis ou êle próprio, Fernando Pessoa. No entanto o certo é que Fernando Pessoa quando se desdobrava em qualquer dêstes seus heterónimo não deixava de ser um simulador. E então lá estava outra vez o poeta que, tal Valéry, concebia a poesia como uma matemática dos sentidos.

Lisboa, 1937.

João Gaspar Simões.

CHRONIQUE

Le mythe de Rimbaud[1]. — « Nous commençons à peine à pressentir Rimbaud », écrivait Jean Cassou en 1929. Veut-on signifier qu'après cinquante années d'erreurs le temps approchait d'un peu plus d'exactitude ? Alors, oui : Ruchon, en 1929, Coulon, en 1930, publient les deux premiers ouvrages d'ensemble où se discerne un vœu d'objectivité. Jean-Marie Carré donne, en 1931, une édition critique des *Lettres de la Vie littéraire*. L'Italie, l'Allemagne et le monde anglo-saxon profitent de ces travaux. 1931 : Adele Luzzatto apporte à la *Cultura* une mise au point du « cas » Rimbaud. 1932 : Hansell Baugh publie au *Symposium* dix pages très judicieuses et C. A. Rhodes dresse pour *The Romanic Review* un bilan exact des acquisitions incontestables. 1933 : Franz Josef Schöning, dans *Hochland*, propose enfin aux Allemands, après les « berrichonneries » de Wolfenstein et les délires spenglériens de Mme Clara Krollmann, un essai à peu près correct. La critique universitaire ne néglige plus Rimbaud : avec des fortunes diverses, MM. Benoist, J.-M. Carré, Chisholm, Fontaine, Jacoubet, Marsan Mlles Mespoulet, Françoise des Maisons s'appliquent à la solution de l'« énigme ».

Mais Cassou signifiait autre chose. Les temps paraissent accomplis, pourtant, du pouvoir de Rimbaud et de sa dictature. Si les débris du surréalisme utilisent encore ce nom comme emblème et bouclier, le suicide de Hart Crane est le dernier acte important dont soit responsable la « révolte contre la mort ». La crise économique, consécutive au krach de Wall Street, a pu désaxer les esprits et favoriser un renouveau d'interprétations irrationalistes, — celles de Clauzel, 1931 ; de Fondane, 1933 ; de Daniel-Rops, 1936 —, la presse a pu faire à ces ouvrages un

1. Cf. Enid Starkie, *Rimbaud*, Londres, Faber, 1938 ; *Rimbaud en Abyssinie*, Paris Payot, 1938 ; Cecil Hackett, *Le lyrisme de Rimbaud*, Paris, Nizet et Bastard, 1938 ; J.-M. Carré, *La vie aventureuse de J.-A. Rimbaud*, nouvelle édition revue et augmentée, Plon, 1939.

accueil enthousiaste d'incompétence, Rimbaud n'agit plus avec autant d'efficace.

« Donnez-moi, disait le philosophe, une goutte de vérité ; je vous ferai sauter le monde. » Or, selon qu'elle est privée de ses prestiges et mensonges, l'image de Rimbaud abandonne sa virulence. Singulière aventure ; car, de tous les impossibles Rimbaud qu'on a prêchés, le plus émouvant, c'est celui que nous restitue la rigueur scientifique. Mais tout se passe comme si, morts à la vérité, nos esprits n'éprouvaient d'affinité que pour l'erreur, comme si les seuls mythes se pouvaient imposer à notre civilisation. A preuve, jusque dans les travaux les plus sérieux, les survivances de la légende, voire de la mythographie.

En même temps qu'Adele Luzzatto dénonçait chez Wolfenstein « l'influenza Berrichoniana », reconnaissait que « i due coniugi procedono insieme alla santificazione del poeta », et félicitait Coulon d'avoir réagi contre la « tendenza agiografica », elle se refusait à tolérer qu'on fît des réserves sur l'amitié d'Izambard pour Rimbaud. Elle accusait Ruchon d'injustice parce qu'il admet, pour expliquer le silence de l'élève à l'égard de son maître, une fois reçue *La Muse des Méphitiques*, l'hypothèse d'une déception et d'une rupture concertée.

C. A. Rhodes dénonçait, lui aussi, le culte de Rimbaud : « Rimbaud's literary chapel is fast becoming a many-steepled cathedral. Those he despised and whipped worship him » ; il réduisait à sa stricte valeur la conversion finale, ajoutant que si la *Saison* conduit au Christianisme, « so does the Devil, but no one has yet claimed the Devil for a convert ». Il faisait, des divagations de Mme Y. Méléra, justice expéditive et pertinente : « It is nil », « her documentation is fantastic ». Mais, subissant malgré soi l'influence de l'hagiographie, il approuvait l'interprétation mystico religieuse que donnait de *Délires* Raymond Clauzel : le dialogue entre la Vierge folle et l'Époux infernal exprimerait un dualisme métaphysico-moral : les deux natures d'un seul être.

Si Franz Josef Schöning corrige bien des erreurs, il propage une des plus tenaces, une des plus absurdes, une des plus utiles légendes : celle de l'incinération de la *Saison*. Pour ne mentionner point les nombreux textes français qui rétablissent la vérité, comment, sinon par la force du mythe, le critique allemand pouvait-il négliger le témoignage de Stefan Zweig ? Dans un article de la *Vossische Zeitung* (1914) celui-ci contait la découverte de deux cents exemplaires de la plaquette que l'on estimait détruite. *Das Literarische Echo* reproduisit la nouvelle. (L'imprécision relative du chiffre « zweihundert », n'annule pas le témoignage.) Schöning pourrait invoquer l'autorité du Prof. Klemperer lequel, dans sa *Fran-*

zösische Literatur von Napoleon bis zur Gegenwart, publiée en 1931, prétend que Rimbaud « veröffentlicht nur den *Sommer in Hölle* und lässt die Auflage ein paar Wochen danach vernichten. » Nous aurions alors une raison de plus pour accuser la malfaisance du mythe.

*
* *

C'étaient là toutefois les premiers essais de la critique ; on s'étonne de relever, dans les plus récents travaux consacrés à Rimbaud par des universitaires, des vestiges de légende. Des années ont passé sans que périssent les fables.

Miss Enid Starkie définit fort exactement la valeur de l'expérience : Rimbaud, dit-elle, « had stilled the voice of intuition and given the last word to reason » ; elle rejette l'affabulation néochrétienne qui transmue en « saint and martyr » le sceptique négrier ; elle compare très bien à celle de Gargantua la naissance de Rimbaud, telle du moins que l'a contée Berrichon ; elle produit plusieurs textes qui détruisent — qui devraient détruire — la légende du grand explorateur ou du subtil homme d'affaires, etc.. Mais que de survivances légendaires ! « Toi qui parles couramment toutes les langues d'Europe ! » s'écriait Isabelle, dans *Reliques*, avec le propos délibéré de hausser son frère jusqu'au plan du surhomme. « There was no European language he did not know », répète Miss Starkie dans *Arthur Rimbaud in Abyssinia*. (Un critique au moins lui ayant reproché cette exagération, le texte devient six mois plus tard, en français : « Il y avait peu de langues européennes qu'il ne connût pas », correction qui prouve, mieux encore peut-être que le texte original, l'extraordinaire vitalité du mensonge hagiographique : car, si Rimbaud ne savait ni le russe, ni le tchèque, ni le bulgare, ni le roumain, ni le finlandais, ni le hongrois, ni le gaëlique, ce n'en sont pas moins des langues européennes. Rien ne prouve d'ailleurs qu'il sût le portuguais, le danois, l'islandais ou le norvégien. Alors quel besoin, sinon la pression du mythe, pouvait contraindre Miss Starkie à conserver, modifiée, atténuée mais non moins légendaire, la phrase inspirée d'Isabelle ? Un autre thème, le plus vulgaire de tous, celui du satanisme, thème cher aux plus ignorants journalistes, à ceux mêmes qui n'ont pas lu la thèse de Václav Cerný sur le *Titanisme dans la poésie romantique occidentale*, le voici chez Miss Starkie, « for him [Verlaine] Rimbaud had come to seem like Lucifer... » « he was also reading... all the satanic literature he could lay hands on » (Nous n'en avons aucune preuve.) etc... La mode est d'interpréter Rimbaud comme un champion du « mysticisme » ; tous

les poètes prétendent, depuis cinquante années, à l'épithète de mystique. Rimbaud sera donc « mystic » et ses œuvres « mystical ». Ce qui prépare le « religious martyrdom » et la divinisation d'Arthur. Les surréalistes ont adoré en lui le grand ancêtre. Miss Starkie ne discute pas le bien-fondé de cette filiation ; c'est l'article premier du credo littéraire. Les mêmes surréalistes ont fabriqué le couple Rimbaud-Lautréamont, qu'on dirait volontiers dioscurique. A leur suite, la critique entière accouple ces deux noms. Miss Starkie va plus loin : elle discerne « a strange coincidence » entre l'échec de Rimbaud à Paris et la fin d'Isidore Ducasse : « By a strange coincidence... there had died in Paris in the previous November a poet with whom Rimbaud had much in common... » Plus complexe ailleurs, mais aussi tyrannique, l'influence des hagiographes : ils se sont efforcés d'accréditer Rimbaud d'une maladie honorable. Ostéosarcome, par exemple. Dans la brochure qu'il a compilée pour élucider le problème, le Colonel Godchot, se prononce en faveur de cette affection, mais sans autre argument que le témoignage d'Isabelle. Tuberculose, cancer, infection consécutive à quelque piqûre d'épine, synovite, hydarthrose, que n'a-t-on supposé ? La syphilis, enfin, qui permet à M. Jean Ott les deux vers que voici :

> Pour un baiser banal d'un soir d'Abyssinie
> Mourir tronc immobile, ayant trente-six ans.

Bien sûr, il y a le témoignage de Bardey ; mais il me semble que si Miss Starkie, entre toutes les maladies, a choisi la syphilis, c'est par souci de ne donner point dans la légende familiale. (Il faut craindre aussi un certain romantisme.)

On pouvait espérer que la métaphysique personnelle de M. Cecil Hackett — une simplification du freudisme — le mettrait en garde contre les méfaits de l'inconscient collectif. Il n'en est rien. La légende offusque parfois la prétention scientifique, pour ne dire point scientiste, de sa thèse sur *le lyrisme de Rimbaud*. Mais la science, après coup, essaie de justifier le mythe. Si M. Hackett reprend à son compte les lieux communs sur la malédiction du poète, s'il rapporte, ému, quelques propos insanes et prétentieux d'Isabelle, c'est du moins par docilité aux suggestions d'une pensée diffuse, par inconscience. Mais voici plus grave : après avoir dit la légende du « Shakespeare enfant », légende dont M. Jean-Marie Carré depuis longtemps a fait justice, M. Hackett ajoute : « En effet, son lyrisme révèle une métrique étonnamment mûre et le fond d'un enfant. Cette épithète indique l'envergure et les limites du génie de Rimbaud ». (Si donc le mot ne fut pas proféré,

il faudrait le fabriquer). Et pourquoi critiquer les assertions de M. Rolland de Renéville, lequel tient Rimbaud pour un Messie imparfait, si l'on doit ensuite les excuser en ces termes : « On ne nie pas qu'il y ait une part de vérité dans cette interprétation de Rimbaud (puisque tout enfant est un Messie dont on n'entend pas la voix)... » (Telle est la puissance du mythe messianique qu'on utilise les données du freudisme pour confirmer ce bonniment.)

*
* *

Non pas que nous fassions grief aux critiques des inadvertances que nous venons de relever. Les mythes sont insinuants et doués d'une merveilleuse efficacité coercitive [1].

Comme au milieu d'une pénéplaine abrasée se dressent des buttes témoins, qui pour le profane sont simplement des monticules, mais qui, signalant au géologue, au géographe, un état antérieur des lieux, leur permettent de reconstituer tout un autre paysage, ces quelques détails (dont le relevé pourrait paraître malveillant, et rien de plus) nous sont des preuves évidentes, puisque nous les trouvons en des ouvrages de volonté scientifique, de la vie latente et de la cohésion d'un mythe. « Shakespeare enfant », ce n'est pas grave ; « il y avait peu de langues européennes qu'il ne connût pas », vétille ! Quel mal voyez-vous à « poète maudit » ? Comparer deux écrivains, est-ce donc impardonnable lorsqu'ils se nomment Rimbaud, Lautréamont ? Prendre le parti d'Isabelle ou d'Izambard, est-ce un crime ? N'est-il plus permis de commenter le « message » d'un poète métaphoriquement qualifié de Messie. ?

Tout est permis, mais aussi de reconnaître, en ces documents, les traces d'une divination savamment organisée. Le passage de l'humain au surhumain est préparé par l'enfance prodigieusement précoce (Jésus au milieu des docteurs, c'est le « Shakespeare enfant »), par le don miraculeux des langues (on ne dit pas que chacun des apôtres connaissait tous les idiomes ; Rimbaud à lui seul est aussi fort qu'eux tous). Puis voici tabous les parents, les amis de Rimbaud, fussent-ils des malfaiteurs ; (les parents du Christ, peu à peu, se haussent jusqu'au divin). Quel besoin de la raison chez le surhomme ? la connaissance mystique, — satanique, bien sûr, car tout candidat dieu fait figure d'anti-dieu — remplacera les lumières de l'entendement, toujours suspectes aux

1. Nous le savons pour avoir introduit des survivances mythiques dans le *Rimbaud* que nous écrivîmes avec Mlle Yassu Gauclère.

religions. Le tour est joué ; Rimbaud est dieu et ses prophètes, aussi nombreux que les grains de sable des plages, s'entendent comme larrons pour prêcher la foi nouvelle [1].

R. Etiemble.

Travaux en cours. — On trouvera ci-dessous la liste récapitulative de tous les sujets de thèse déposés au Secrétariat de la Faculté des Lettres de Paris ou inscrits sur les registres de l'Institut de littérature comparée à la Sorbonne. Il est à noter que cette dernière inscription ne suffit pas pour faire réserver définitivement un sujet, et il est recommandé aux candidats de déposer le plus tôt possible au Secrétariat de la Faculté les sujets déjà agréés par les professeurs de l'Institut de littérature comparée.

Abréviations : *D. E.* = Doctorat d'État. — *Th. Pr.* = Thèse principale. — *Th. Sec.* = Thèse secondaire. — *D. U.* = Doctorat d'Université.

I. — Sujets déposés au Secrétariat de la Faculté des Lettres.

Motifs et thèmes littéraires.

1. Gaschet (Mlle). — Le paysan dans les romans anglais, français, italiens et espagnols de 1860 à 1900. — *D. U.* (4 juillet 1936).
2. Bousquet (J.). — Le thème du « rêve » dans la littérature romantique. — *Th. Pr. D. E.*

1. Cette chronique n'est qu'un schéma très simplifié. Nous montrerons plus tard dans notre thèse sur *Le Mythe de Rimbaud*, l'importance des éléments légendaires contenus dans l'existence du poète, le passage de la légende au mythe grâce aux travaux des hagiographes, grâce également à cette crise, où nous vivons, de la conscience mondiale, crise au cours de laquelle sont combattues toutes les valeurs qu'avait engendrées l'autre *Crise de la Conscience européenne*, celle que naguère étudiait M. Paul Hazard. (De 1680 à 1715, la poésie n'existe pas ; de 1880 à 1930 se constitue la religion des poètes en général, et singulièrement celle d'Arthur Rimbaud).

M. Jean-Marie Carré va donner très prochainement une nouvelle édition revue et augmentée de sa *Vie aventureuse de Jean-Arthur Rimbaud* (Plon). Pour autant que nous connaissions les corrections que l'auteur a jugées opportunes, elles tendent toutes à rectifier des erreurs légendaires et les « Notes et commentaires » dont il fait suivre son récit, constituent une mise au point de la plupart des questions controversées. — Sur la question Verlaine-Rimbaud, nous renvoyons à l'excellente étude de Claude Cuénot : *État présent des études verlainiennes* qui contient, en appendice, des « Notes sur Verlaine à l'étranger après 1911 », en partie établies d'après les bibliographies trimestrielles de la *Revue de littérature comparée.*

3. Pillias (Émile). — « Les Révoltés » ou histoire de l'esprit de révolte dans les littératures française et étrangères, du bandit romantique au nihiliste slave. — *Th. Pr.. D. E.* (6 juillet 1927).
4. Simon (Jean). — Le mirage polynésien dans les littératures et les arts de l'occident. —*Th. Sec. D. E.* (22 octobre 1935).

Relations littéraires générales.

5. Bourgoin (Mlle Louise). — Les sources des mystères anglais de l'Ancien Testament. — *D. U.* (27 juin 1934).
6. Paquot (Marcel). — Les influences étrangères dans la poésie des Nuits, de J.-J. Rousseau à Chateaubriand. — *Th. Pr. D. E.* (6 mai 1926).
7. Mihaesco (Mlle Élise). — Le développement du genre rustique en Roumanie au XVIIIe siècle et les influences étrangères. — *D. U.* (18 décembre 1933).
8. Morel (Ch.). — Le sentiment national et l'esprit international dans la littérature française de 1815 à 1848. — *Th. Pr. D. E.* (26 janvier 1932).
9. Walter (Félix). — La connaissance des langues étrangères chez les romantiques français. — *Th. Sec. D. E.* (5 juillet 1933).
10. Zellweger (R.). — Les débuts du roman rustique en Europe (1840-1860). — *D. U.* (14 mars 1938).
11. Pomès (Mlle M.). — Ganivet et les littératures européennes. — *Th. Pr. D. E.* (26 février 1926).
12. Gravier (Maurice). — Rousseau et Tegner. — *Th. Sec. D. E.* (13 novembre 1937).
13. Beachboard (L.). — Le théâtre de Maeterlinck aux États-Unis. — *D. U.* (15 juin 1933).
14. Perrault (Henri). — La sentiment national dans la littérature canadienne française moderne. — *Th. Pr. D. E.* (12 décembre 1934).
15. Roche (A. J.). — L'Amérique latine dans la littérature des États-Unis. — *Th. Pr. D . E.* (1er décembre 1933).
16. Ivanisevitch (Drago). — L'influence de Marcel Proust sur les romanciers étrangers. — *D. U.* (9 juin 1937).

Relations littéraires franco-italiennes et franco-espagnoles.

17. Cioranesco. — L'influence de l'Arioste en France. — *Th. Pr. D. E.* (23 février 1935).

18. Cioranesco — *Isabelle.* — Tragédie imitée de l'Arioste par Jean Thomas, édition critique avec introduction et notes. — *Th. Sec. D. E.* (13 novembre 1937).
19. De Weiss (Mlle Henriette). — L'intérêt dramatique du théâtre de Métastase et sa fortune en France. — *D. U.* (16 décembre 1932).
20. Vigneron. — Les *Chroniques italiennes* de Stendhal. Édition critique. — *Th. Sec. D. E.* (23 novembre 1922).
21. Guiton. — L'Italie vue à travers les voyageurs français du XVIIIe siècle. — *Th. Pr. D. E.* (20 décembre 1922).
22. Guiton. — Bibliographie des voyages français en Italie. — *Th. Sec. D. E.* (20 décembre 1922).
23. Laplane (Gabriel). — Les influences du roman picaresque espagnol sur la littérature française au XVIIe et au XVIIIe siècle. — *Th. Pr. D. E.* (31 octobre 1935).
24. Gineste (M.-C.). — L'Auvergne de Pascal et l'Espagne. — *Th. Sec. D. E.* (22 novembre 1930).

Relations littéraires franco-anglaises.

25. Richardson (Mlle Helen). — La décadence du français en Angleterre (vers 1330-1430). — *D. U.* (19 mars 1937).
26. Cattan (Lucien). — L'influence de Montaigne sur les classiques anglais. — *Th. Pr. D. E.* (27 juin 1934).
27. Dedeyan (Charles). — L'influence de Montaigne sur le romantisme anglais. — *Th. Pr. D. E.* (16 juin 1936).
28. De Bauffremont (Claude). — Le pétrarquisme en Angleterre. — *Th. Pr. D. E.* (11 juillet 1936).
29. Drucker. — Le séjour en France des exilés anglais de 1649 et ses aspects littéraires. — *D. U.* (19 mai 1930).
30. Guillemin (Mlle Solange). —Lord Chesterfield et la France. — *D. U.* (16 décembre 1927).
31. Roddier (H.). — J.-J. Rousseau et l'Angleterre, de 1760 à 1815. — *Th. Pr. D. E.* (27 juin 1934).
32. Sturges (John Braddock). — Montesquieu en Angletere. — *D. U.* (11 janvier 1936).
33. Nicholson (Geoffrey). — Ducis traducteur et imitateur de Shakespeare. — *D. U.* (3 février 1934).
34. Jones (Robert). — Madame de Staël et l'Angleterre. — *D. U.* (1er décembre 1922).
35. Wright (Mlle Eileen). — Lamartine et l'Angleterre. — *Th. Pr. D. E.* (19 avril 1937).
36. Pauly (Mlle Marie-Hélène). — Les voyageurs français en Irlande au temps du romantisme. — *D. U.* (18 décembre 1934).

37. Blanche (Mlle Isabelle). — Le dandysme et les dandys dans la littérature en Angleterre et en France. — *Th. Pr. D. E.* (28 décembre 1933).
38. Brown (Robert). — Taine historien de la Littérature Anglaise. — *D. U.* (25 juillet 1932).
39. Holliday (M. T.). — Le Protestantisme anglais dans l'œuvre de Taine. — *D. U.* (16 décembre 1932).
40. Jones (Mlle Kathleen Mary) — La *Revue Britannique* comme intermédiaire intellectuel entre la France et l'Angleterre. — *D. U.* (18 janvier 1937).
41. Sharp (Mlle L.). — Le mouvement préraphaélite et son influence en France. — *D. U.* (10 février 1932).
42. Compton (Mlle Hope). — Balzac en Angleterre, son influence sur Browning et Oscar Wilde. — *D. U.* (1er mars 1930).
43. Morrow-Turner (Mlle Christine). — Le roman « irréaliste » dans les littératures française et anglaise contemporaines. — *D. U.* (17 juin 1935).
44. Chassé. — Les influences anglaises sur Mallarmé. — *Th. Sec. D. E.* (3 décembre 1927).
45. Greene (E. J. H.). — L'influence des écrivains français sur T. S. Eliot. —*D. U.* (16 mars 1937).

Relations littéraires franco-allemandes et italo-allemandes.

46. Michéa (R.). — Un voyageur représentatif : Gœthe en Italie. — *Th. Pr. D. E.* (18 juin 1928).
47. Stewart (William Mc C.). — Romantisme allemand et romantisme français : Les frères Schlegel et la France. — *Th. Pr. D. E.* (1er février 1927).
48. Schiltz (Raymond). — Heine et les lettres françaises. — *Th. Pr. D. E.* (15 mars 1927).
49. Lake (Mlle Madeline). — Victor Hugo et son interprétation littéraire de l'Allemagne de 1820 à 1870. — *D. U.* (25 septembre 1930).
50. Monchoux.— La légende de l'Allemagne en France de 1800 à 1850. — *Th. Pr. D. E.* (18 décembre 1933).
51. Monchoux. — Edgar Quinet et l'Allemagne. — *Th. Sec. D. E.* (18 décembre 1933).
52. Milner (J.-M.). — Théophile Gautier et l'Allemagne. — *Th. Sec. D. E.* (1er décembre 1936).

Relations littéraires franco-slaves.

53. Nicolas (Henri). — Une princesse française en Pologne.

Contribution à l'étude des réactions internationales entre les savants et les écrivains français et étrangers de 1650 à 1670. — *Th. Pr. D. E.* (1er décembre 1933).

54. Fabre (Jean). — Stanislas Auguste Poniatowski et ses relations intellectuelles avec l'étranger. — *Th. Pr. D. E.* (13 avril 1935).
55. Fabre (Jean). — J.-J. Rousseau : *Considération sur le gouvernement de Pologne.* Édition critique avec introduction et commentaire. — *Th. Sec. D. E.* (13 avril 1935).
56. Sokoloff (Mlle Véra). — La Russie et les Russes dans la littérature française des XIXe et XXe siècles. — *Th. Pr. D. E.* (18 juin 1927).
57. Sokoloff (Mlle Véra). — Les Russes dans la littérature enfantine. — *Th. Sec. D. E.* (18 juin 1927).
58. Lortholary (Robert). — Voltaire et la Russie. — *Th. Pr. D. E.* (22 février 1936).
59. Morgulis (G.). — Musset et la Russie. — *D. U.* (12 mars 1930).
60. Maurion-Nedelkovitch (Mme). — La poésie lyrique populaire en France et en Yougoslavie. — *Th. Pr. D. E.* (10 novembre 1925).
61. Loukatchevitch (Mlle Militza). — Molière dans la littérature yougoslave. — *D. U.* (10 juillet 1934).
62. Alexitch (Blajo). — Les Symbolistes et les Parnassiens français et la poésie yougoslave. — *Th. Pr. D. E.* (9 octobre 1937).
63. Uvalitch (Mme). — L'influence de Taine sur la critique serbe et croate. — *D. U.* (20 juin 1936).
64. Stoitcheva (Mlle Luba). — Un interprète français de la poésie populaire dans le Sud-Est européen : Dozon et son rôle de traducteur. — *D. U.* (19 avril 1934).

Relations littéraires franco-roumaines et franco-hongroises.

65. Arghir (Mlle Andréa). — L'influence de la littérature française sur Negruzzi et le commencement de la prose littéraire roumaine. — (*D. U.* (28 juillet 1932).
66. Vatasesco. — L'œuvre de Victor Hugo en Roumanie. — *Th. Pr. D. E.* (17 décembre 1924).
67. Vatasesco. — Bibliographie critique des traductions roumaines de Victor Hugo. — *Th. Sec. D. E.* (17 décembre 1934).

68. Rascou (J. M.). — Les écrivains français fixés en Roumanie. — *Th. Sec. D. E.* (5 juillet 1927).
69. Popa (Mlle Lucrèce). — L'influence exercée par les auteurs parnassiens sur les écrivains roumains. — *Th. Pr. D. E.* 24 mai 1933).
70. Marix (Mlle Thérèse). — Liszt dans ses rapports avec les écrivains français. — *Th. Sec. D. E.* (29 juin 1935).
71. Hevesi. — La Hongrie dans la littérature française d'imagination (théâtre et roman). — *Th. Sec. D. E.* (19 mai 1926).

Relations littéraires entre la France et l'Orient.

72. Cohen (Guy). — La culture française en Grèce au XIXe siècle. — *D. U.* (1er mars 1937).
73. Danila (N.). — Flaubert et l'Orient. — *D. U.* (18 janvier 1937).
74. Bianquis (Philippe). —Le pittoresque libanais dans la littérature française de 1806 à 1914 (de Chateaubriand à Maurice Barrès). — *Th. Pr. D. E.* (26 novembre 1931).
75. Chin-Kuo-Chun (Mme), née Perchec (Jacqueline). — Les religieux missionnaires en Chine aux XVIIe et XVIIIe siècles; leur rôle comme intermédiaires entre les deux civilisations orientale et occidentale. — *Th. Pr. D.E.* (4 avril 1936).
76. Tchang-Tsong-Mong. — Voltaire et la Chine. — *D. U.* (1er avril 1935).
77. Bhansali. — Pierre Loti, ses idées sur l'Inde. — *D. U.* (8 janvier 1935).
78. Sakurada (Taskou). — Le théâtre classique français et l'esprit japonais. — *D. U.* (23 février 1928).
79. Armengaud (Léon). — Influences et affinités indiennes dans l'œuvre poétique de Lamartine. — *Th. Pr. D. E.* (7 mai 1937).

II. — Sujets inscrits a l'Institut de Littérature comparée.

Relations littéraires générales.

80. Fish (Elliott). — Delacroix et les influences littéraires de l'étranger. — *D. U.*
81. Etiemble (R.). — Le mythe de Rimbaud dans la littérature. — *Th. Pr. D. E.*
82. Munteano (B.). — La pensée française et les influences étrangères sous le Consulat et l'Empire. — *Th. Pr. D. E.*

Relations littéraires franco-anglaises et franco-américaines.

83. Mac Farlane (I.). — Bourget et l'Angleterre. — *D. U.*
84. Law (Arnold). — La France dans l'œuvre de Henry James. — *D. U.*
85. David (Mme Simone). — L'influence de la France dans l'œuvre de Sinclair Lewis. — *D. U.*
86. Johnson (Mlle Cécile). — Tocqueville et l'Amérique. — *D. U.*
87. Payne (M.). — A. de Vigny et l'Angleterre. — *D. U.*
88. Healy (D. M.). — Mérimée et l'Angleterre. — *D. U.*
89. Bachellery (Mme Ed.). — George Moore et la France. — *D. U.*
90. Aberdam (Mme R.). — Darwin en France. — *D. U.*
91. Trudgian (Mlle H.). — Les traducteurs français d'Edgar Poe. — *D. U.*

Relations littéraires franco-allemandes

92. Munteano (B.). — Kant en France . — *Th. Sec. D. E.*
93. Le Hénaff (Mlle). — Loeve-Veimars. — *D. U.*

Relations littéraires franco-roumaines.

94. Dragonesco (Mme). — Zola en Roumanie. — *D. U.*

Relations littéraires franco-slaves.

95. Murbar (Mlle Neva). — Pétrarque et la poésie yougoslave. — *D. U.*
96. Radovitch (D.). — Matavulj et la France .— *D. U.*
97. Krasovitch (I.). — L'influence de la poésie romantique française sur la poésie croate — *D. U.*
98. V. Šonc. — L'influence du symbolisme français sur le symbolisme slovène. — *D. U.*
99. Perus (J.). — Gorki et la France — *Th. Sec. D. E.*
100. Godlevski. — L'influence du symbolisme français sur la poésie polonaise. — *Th. Sec. D. E.*

Relations littéraires entre la France et l'Orient.

101. Izzet Melih Bey. — La Turquie dans la littérature française. — *D. U.*
102. Gadoffre (G.). — La Chine dans la littérature française moderne. — *Th. Pr. D. E.*

DANS LES UNIVERSITÉS ÉTRANGÈRES

M. Joseph Prescott prépare pour l'Université Harvard une étude de doctorat intitulée : *The Background and Influence of James Joyce.*

M. H. Ingenhoes entreprend une thèse sur *La vie et les œuvres de l'abbé Coyer* pour l'Université d'Amsterdam.

Soutenances de thèses récentes. — Sœur Camille Bowe a soutenu, le 21 décembre 1938, devant la Faculté des Lettres de Paris, sa thèse pour le doctorat d'Université : *François Rio et sa place dans le renouveau catholique en Europe* (1797-1874). Ce volume constitue le vol. XI de la Collection dirigée par MM. P. Hazard et J.-M. Carré, *Études de littérature étrangère et comparée*, Boivin éd.

Aux États-Unis, nous relevons parmi les thèses soutenues en 1938, les sujets suivants :

— Courtines (Léo Pierre). — *Bayle's Relations with England and the English* (Columbia Univ.).
— Shelley (Ph. Allison). — *The German Heritage of the American Annuals and Giftbooks* (Harvard Univ.).
— Smith (Francis Prescott). — *Washington Irving and France* (Harvard Univ.).
— Reckling Altenheim (Marg.). — *Jean-Paul's Reception in the Nineteenth and Twentieth Centuries* (New York Univ.).
— Bird (Charles Wesley). — *A. de Vigny's Chatterton ; A contribution to the study of genesis and sources* (Princeton Univ.).
— Cohn (Fritz Ludwig). — *France and the Poetry of the German Vormärz* (Univ. de Californie).
— Cassidy (H. L. Monod). — *Lettres de l'abbé Jean-Bernard Le Blanc au Président Bouhier* (Univ. de Michigan).
— Niess (R. Judson). — *A Study of the influence of La Fontaine on the works of Samaniego* (Univ. de Minnesota).
— Thompson (Lawrence Sidney). — *W. Waiblinger's Interpretation of Italy* (Univ. de la Caroline du Nord).
— Herring (Marg. Tuner). — *America in the works of Victor Hugo* (Univ. de Pensylvanie).
— Saul (Arthur Isaac). — *Prosper Mérimée and Russian literature* (Univ. de Pittsburg).
— Mac Allister (Archibald Thomas). — *The influence of Sannazaro on the French Pleiade* (Yale Univ.).

Dans les Universités. — M. Paul Hazard, professeur au Collège de France, a enseigné cet automne à Columbia University. Il reprend, en janvier, son cours au Collège de France sur *La Pensée du XVIIIe siècle.*

M. Jean-Marie Carré, professeur à la Sorbonne, a été délégué par l'Université de Paris pour la représenter, le 28 novembre, à la séance de rentrée de l'Institut Français de Varsovie.

M. Henri Peyre professeur à l'Université de Lyon, a été détaché pour un an à l'Université Royale du Caire.

M. Jean Thomas, maître de conférences à l'Université de Poitiers, a été chargé de suppléer M. Henri Peyre dans son enseignement à l'Université de Lyon.

Les Vivants et les Morts. — Tous ceux qui savent le rôle joué aux côtés de son mari, en France comme ailleurs, par Mrs. Barrett Wendell, apprendront avec regret la mort de cette femme distinguée, le 3 octobre dernier. A près de quatre-vingts ans, elle était restée fort active et s'intéressait, comme elle l'avait fait toute sa vie, aux œuvres d'intérêt général et de culture, non seulement à Boston, mais dans une partie de la Nouvelle-Angleterre : musique, bibliothèques populaires, souvenirs de l'Indépendance, mobiliers de style, assimilation des immigrants, etc. avaient toujours sollicité son activité.

F. B.

Livres reçus. — Dagher (Jos.). *L'Orient dans la littérature française d'après-guerre*, 1919-1933. Paris, Geuthner, 1937.

Morestin (Louis-Jérôme). *L'épi de la vierge.* Traduit du polonais par Paul Cazin, Paris, Le Sagittaire, 1938.

Iwaszkiewicz (Jaroslaw). *Les demoiselles de Wilko.* Traduit du polonais par Paul Cazin, Paris, Le Sagittaire, 1938.

Palleske (S. O.). *Maeterlinck en Allemagne.* « Les Belles-Lettres », thèse d'Université, Strasbourg, 1938.

Peyre (Henri). *Hommes et œuvres du XXe siècle*, Paris, Corréa, 1938.

Wille (J.). *De literator van Goens en zijn kring*, J. A. Ruys Zutphen, 1938.

Shakespeare Jahrbuch 1938, Böhlau, Weimar, 1938.

COMPTES RENDUS CRITIQUES

Répertoire chronologique des Littératures modernes, publié par la Commission internationale d'Histoire littéraire moderne, sous la direction de Paul Van Tieghem, un vol. in-8° de 416 p. Paris, E. Droz, 1937.

Cet important ouvrage, qui avait commencé à paraître en fascicules en janvier 1935, est maintenant complet. Il est dû à l'initiative et à la persévérance de notre collaborateur M. Van Tieghem, qui, non seulement en a été le metteur en œuvre et l'animateur, mais qui en a rédigé lui-même la partie la plus considérable, aidé par le dévouement de 59 collaborateurs appartenant à 27 nationalités et représentant 31 littératures. Il présente un ample tableau où sont enregistrés, année par année, au cours de quatre siècles et demi — depuis les premiers livres imprimés jusqu'à la fin du XIXe siècle, — toutes les principales publications offrant un intérêt spirituel, dans les pays européens ou de culture européenne : livres, journaux et revues, articles et brochures ; et, en outre, les représentations dramatiques, les manifestations orales d'un intérêt littéraire (discours, conférences), les faits appartenant à l'histoire des universités, académies, cénacles et sociétés ; enfin les circonstances historiques et sociales qui ont exercé sur les lettres une influence certaine, cours lettrées, mécénats, fondations, inventions, mesures pour et plus souvent contre la liberté d'écrire, révolutions, conquêtes... Des faits biographiques il n'est retenu que l'essentiel pour expliquer les œuvres ; et notamment les voyages des écrivains, leurs exils, leurs rencontres à l'étranger, les événements de leur vie privée qui sont à l'origine de tel de leurs ouvrages. Ce *Répertoire*, dans ses proportions volontairement limitées, est donc absolument nouveau. S'il n'offrait qu'une bibliographie internationale, il le serait déjà, puisqu'aucun essai de ce genre n'a été publié en aucun pays ; mais on vient de voir qu'il est autre chose encore. Il constitue un effort sans précédent pour offrir un tableau sommaire, mais varié et vivant, de la vie littéraire de l'Europe, de Villon à Valéry, de Malory à Kipling, de

Séb. Brandt à Hauptmann, de Pulci à d'Annunzio, non seulement des ouvrages publiés, mais de ce qui les explique ou les accompagne. Sommaire, ce tableau ne l'est d'ailleurs que relativement à ce qu'il aurait pu être, si un choix moins sévère l'avait rendu moins maniable, moins aisé à consulter et plus dispendieux : tel qu'il est, il compte 17.000 articles, et le nombre des auteurs cités s'élève à plus de 6.500. L'ample *Index* qui constitue une partie essentielle du volume donne, pour plus de mille d'entre eux, les dates de leur naissance et de leur mort.

Une autre nouveauté qui mérite d'être signalée est l'extension géographique de ce tableau ; il comprend, outre les huit ou dix *grandes littératures* de l'Europe, beaucoup d'autres littératures qui doivent en toute équité être examinées à côté des premières si l'on veut se faire une idée exacte du mouvement international des idées et des formes d'art. Ainsi la littérature de langue catalane, finnoise, estonienne, lettonne, lithuanienne, islandaise, etc... Certaines ne se sont éveillées, ou réveillées, que fort tard ; leurs débuts ou leur renaissance sont ici soigneusement enregistrés par les témoignages importants. Le latin moderne tient ici sa place, qui est considérable parmi les littératures européennes jusqu'à la fin du XVIIe siècle et, par quelques ouvrages essentiels, dépasse parfois cette époque. On sait que les histoires littéraires des diverses nations ne lui font aucune place, et qu'il n'existe pas non plus d'histoire de la littérature moderne en langue latine. Pour la première fois, le *De Imitatione Christi*, la *Theologia naturalis* de Raimond Sebond, les poésies de Pontanus, de Baptiste dit le Mantouan, de Marulle, de Politien, de Sannazar, de Jean Second, de Jean Dousa, les œuvres d'Érasme, de Reuchlin et de Hutten, l'*Utopia* de Morus, les traités des Scaliger, de Comenius, les poèmes de Vida, les tragédies de Buchanan, comme plus tard les *Principia* de Newton, les œuvres de Leibniz, les *Prolegomena* de Wolff, etc., figurent à côté de leurs analogues contemporains.

On peut envisager deux manières de tirer parti de ce *Répertoire*.

Il est, comme son titre l'indique, destiné à être consulté pour trouver rapidement l'époque où vivait un auteur, la date de tel ou tel ouvrage. Mais on peut aussi l'ouvrir pour y étudier telle ou telle période et, par le rapprochement des diverses littératures, démêler les nouveautés qui y apparaissent, les idées qui y sont au premier plan, les formes d'art qui y sont cultivées ; constater les analogues étrangers de telles œuvres que l'on connaît dans sa propre littérature ou dans celle dont on s'est fait une spécialité. Ces deux manières de se servir du livre seront également précieuses, non seulement pour le comparatiste, mais encore pour l'historien d'une seule littérature.

Est-ce à dire que cet ouvrage si neuf et si utile soit exempt d'imperfections ? La principale était peut-être inévitable ; malgré l'attentive révision à laquelle l'auteur principal a soumis les contributions de ses collaborateurs et les siennes propres, et dont font foi les *Additions et Corrections* qui terminent le volume, on y relèvera quelques erreurs, et surtout des omissions de livres ou de faits qui valaient d'être enregistrés autant que ceux qui ont été retenus. On trouvera aussi peut-être que certaines littératures sont trop largement représentées en regard de certaines autres au moins aussi riches ; cela vient sans doute d'une modestie excessive chez certains collaborateurs et d'un orgueil national plus marqué chez d'autres. Par sa nature même, un tel ouvrage prête à la discussion quant au choix des œuvres retenues, et demanderait à être continuellement enrichi et perfectionné dans le détail. Pour qui examine attentivement certaines pages, il est clair que l'auteur principal a tiré tels détails, peu connus jusqu'ici, de telles thèses ou études très récentes ; là où de tels travaux d'érudition n'existent pas encore ou n'ont pas été connus de lui, le tissu est moins serré, la précision moins grande. C'est pour cette raison sans doute que la littérature française tout entière, et particulièrement aux XVIIIe et XIXe siècles, reçoit une sorte de traitement de faveur, que son intérêt européen justifie d'ailleurs ; l'auteur principal y a visiblement donné tous ses soins, et plus spécialement encore à la seconde moitié du XIXe siècle, sur laquelle tant de bons travaux ont paru récemment.

Mais le mouvement se trouve en marchant. L'élan est donné ; la route est frayée. Il n'y a plus qu'à suivre. A chacun de compléter, chemin faisant, dans le domaine qu'il connaît le mieux, le panorama dressé par M. Van Tieghem et ses collaborateurs. C'est un instrument de travail et de contrôle inestimable et l'auteur a, une fois de plus, bien mérité de la littérature comparée.

Jean-Marie CARRÉ.

Lucienne PORTIER. — **Antonio Fogazzaro.** Un volume in-8° de X-480 pages. Paris, Boivin, 1937. — **Poésies** d'Antonio Fogazzaro, traduites de l'italien par Lucienne Portier. Un vol. in-8° de 253 pages. Paris, Boivin, 1937.

Antonio Fogazzaro offre ce caractère, assez rare dans toutes les littératures, d'une personnalité moins attachante par l'originalité de son œuvre ou par le rayonnement de son influence, que par le déroulement de sa vie intérieure. Si les expressions « figure d'écri-

vain », « âme d'écrivain », ont un sens, c'est bien en parlant de lui. Rarement on a vu coïncider à ce point, sur le plan littéraire, non pas l'œuvre et la vie, mais l'évolution spirituelle d'un homme et les exigences de son imagination créatrice.

Cette aventure, parfois dramatique, d'une âme qui s'est d'abord cherchée pendant une partie de sa vie, puis fermement possédée dans une foi toujours plus exigeante, a tenté Mlle Portier ; les aspects divers, parfois contradictoires, d'un écrivain plus richement doué pour les lentes démarches d'une quête spirituelle que pour les réalisations précises de l'œuvre écrite, et qui a souvent demandé à la poésie, au roman, une sorte d'alibi ou de refuge contre les tentations et les doutes dont il était tourmenté, font l'objet de sa thèse principale, *Antonio Fogazzaro*, soutenue en Sorbonne, le 31 mai 1937.

Par une conséquence assez naturelle de son premier dessein, ayant à choisir un sujet de « thèse complémentaire », Mlle Lucienne Portier s'est tournée vers les *Poésies* de Fogazzaro, pour en donner une version française, introduite et annotée avec une information et des scrupules qui en précisent utilement le sens. Ces poésies, souvent négligées des plus fidèles lecteurs du romancier vicentin, ne sont-elles pas un témoignage psychologique capital sur la personne même de l'écrivain, sur l'origine et sur le sens de son inspiration, comme sur les étapes, souvent douloureuses, de son essor vers la sérénité de l'âme ? Il s'y est expliqué avec des moyens d'expression dont on a pu contester l'originalité ou la profondeur, plus sincèrement, plus spontanément, que dans toute autre partie de son œuvre.

Ainsi les deux ouvrages de Mlle Portier constituent un document essentiel sur un écrivain qui a occupé, dans l'histoire des idées et des sentiments de son temps, une place de premier plan. Ils supposent une familiarité étroite avec cet écrivain, ce qui n'implique pas une adhésion formelle à toutes les manifestations de sa pensée ou de son art. Mlle Portier connaît à fond l'œuvre de Fogazzaro ; elle a vécu dans l'atmosphère où il a passé sa vie ; elle a interrogé les témoins et les lieux, jusqu'à refaire sur les traces des personnages par lesquels s'est exprimé le romancier ou le poète la route de leur destinée inquiète ou passionnée ; mais elle possède un esprit critique assez lucide, assez libre, pour se défendre contre l'entraînement de l'admiration systématique. Elle ne dissimule pas les faiblesses ou les erreurs de bonne foi ; elle cherche à les comprendre et à les expliquer.

Fogazzaro est un écrivain très intéressant pour les *comparatistes*, d'abord parce que, dans son pays, il appartient à une génération qui a été beaucoup sollicitée ou tentée par la diversité des

influences étrangères ; ensuite, parce que, dans son temps, il a rencontré un courant d'idées qui ont profondément troublé ou marqué la pensée européenne en quête d'une foi ou d'une certitude. C'est à ce double titre que nous voudrions, d'après les livres de Mlle Portier, essayer de dégager la leçon de sa vie et de son œuvre.

Le plan même que l'auteur a adopté pour sa thèse principale fait apparaître l'intérêt de ces rapports entre Fogazzaro et les aspirations de son époque. Après avoir étudié la vocation de l'écrivain et la formation de son monde intérieur, avant d'aborder les réalisations artistiques du poète et du romancier, Mlle Portier nous montre « Fogazzaro parmi les hommes », c'est-à-dire sollicité du dehors par toutes les idées religieuses, philosophiques ou scientifiques, par tous les problèmes politiques ou sociaux qui passionnèrent les jeunes gens de sa génération. La période qui s'étend de 1880 à 1910 n'a-t-elle pas été, pour tous les peuples, une des plus troublées du siècle dernier par l'importance des débats qui remettaient en question les principales valeurs spirituelles ou en proposaient de nouvelles ? Maintes fois, l'écrivain a été sollicité de dire son mot dans ces discussions ; il ne s'est pas toujours reconnu le droit de se tenir à l'écart, dans la solitude égoïste ou désintéressée de l'art, loin des remous de l'opinion publique. Au théâtre, dans le roman, il a accepté la mission qui lui était confiée : prendre parti, chercher une foi pour les âmes troublées, accueillir les conquêtes nouvelles de l'intelligence, leur donner pour un plus grand nombre d'esprits, une forme moins sèche que celle de la règle doctrinale ou du fait scientifique. Citer, parmi beaucoup d'autres, les noms d'un Bourget ou d'un Barrès, ceux d'Ibsen, de Tolstoï, de Südermann ou de Chesterton, n'est-ce pas évoquer l'union nécessaire qui s'est établie, à la fin du siècle dernier, entre les hommes d'action et ceux que Matilde Serao appelait « les chevaliers de l'esprit » ?

Reprenant le mot qui termine le poème *Novissima Verba*, dans le recueil *Valsolda* ; « Va parmi les hommes, poète ! » Mlle Portier s'est attachée à définir l'attitude de Fogazzaro au milieu des luttes qui divisent son époque. Toujours, il a accueilli sans parti pris les idées venues du dehors, il les a méditées, confrontées avec sa propre pensée ; dans la mesure où elles s'harmonisaient avec sa représentation de la vie, il ne s'est pas contenté de les faire siennes, il a éprouvé le besoin de les répandre et de les prêcher.

Ainsi s'expliquent ses *Ascensioni umane*, sortes de débats publics où, comme il l'a dit lui-même, la passion se fait raisonnable et la raison passionnée, pour mettre en jugement toutes les revendications de la vie présente, pour « monter vers un radieux ave-

nir » dans les cohortes de ces « mille chevaliers de l'Esprit Saint » qu'avait évoqués Henri Heine.

Qu'il s'agisse de l'évolutionnisme ou des sciences psychiques, Fogazzaro adopte toujours en face des problèmes nouveaux ce que Mlle Portier appelle une « position poétique, participation de tout l'être à la recherche, adhésion de tout l'être à une conviction à la fois intellectuelle et sentimentale » : comment telle idée morale, telle explication de l'univers permet-elle à son spiritualisme essentiel de s'épanouir ? De bonne heure, il avait été attiré vers la théorie darwinienne, qui ne lui semblait nullement irréligieuse ; il sentait fermenter au fond de lui « la diverse vie intérieure d'où est sortie pas à pas l'humanité. « Ce fut un livre d'un Américain, Joseph Le Conte, *L'Évolution et ses rapports avec la pensée religieuse*, qui lui apporta l'explication qu'il cherchait et qu'il avait demandée en vain aux savants et aux philosophes. Convaincu qu'il y avait harmonie entre l'hypothèse évolutionniste et l'idée religieuse, il accepte comme un devoir la mission de rendre témoignage à la Vérité infinie de sa divine lumière. Mais il ne cherche pas à faire œuvre de savant ; ce qui le passionne, ce qu'il veut faire sentir aux autres, c'est cette vie mystérieuse des choses qu'il saisit parce qu'il est poète, et qui s'enrichit d'une vue nouvelle de l'univers.

Dans un autre domaine, le spiritisme, qui connut, vers la fin du XIXe siècle une vogue considérable en Europe, et particulièrement en Italie, a laissé dans l'œuvre de Fogazzaro des traces importantes : lecteur assidu des *Psychische Studien* de Leipzig, abonné à une revue théosophique allemande, *Sphinx* et au *Bulletin de la Société anglaise de recherches psychiques*, il a écrit *Malombra* sous l'influence de cette curiosité qui l'entraîne vers les domaines inexplorés de la conscience. Il y rencontre Edgar Poe, Hoffmann, Villiers de l'Isle-Adam. Dans *Miranda*, dans *Le Mystère du poète*, dans le *Petit monde d'autrefois*, dans plusieurs nouvelles, nous retrouvons la télépathie et l'occultisme. Mlle Portier note avec raison que dans les sciences psychiques, Fogazzaro voyait surtout une réaction contre les doctrines matérialistes, sans comprendre qu'elles n'étaient pas résolument spiritualistes. Là encore, son âme de poète était séduite par l'espérance d'une compréhension plus large du monde apparent qui s'accordait avec son sentiment religieux ; tous ces phénomènes, encore inexpliqués, sont une preuve que l'âme a des puissances qu'on ne soupçonne pas.

Beaucoup plus importante, beaucoup plus dramatique, on le sait, fut la rencontre de Fogazzaro avec les préoccupations politiques et sociales de son temps, et surtout avec le mouvement mo-

derniste. Ici encore, son attitude reste très personnelle : ni philosophe, ni historien, ni exégète, il a traduit sous une forme poétique l'adhésion de toute son âme à une nouvelle philosophie de la croyance qui, pour lui, représentait surtout « une sorte d'illumination de l'intelligence et de dilatation de toutes les puissances de foi et d'amour ». S'il a fait figure de moderniste, dans sa vie et dans son œuvre, c'est à cause de son souci dominant, qui se rattache aux plus anciennes aspirations de sa jeunesse, de voir toujours et partout dans les âmes et dans l'Église, un christianisme vivant, et de délivrer les âmes et l'Église, par des réformes d'ordre intellectuel, moral et spirituel, de tout ce qui les alourdit et les dessèche. Mlle Portier a démêlé avec beaucoup de finesse et d'exactitude, ce qu'il y a de propre à Fogazzaro dans cette position, et ce qui l'exposait, peut-être plus que d'autres penseurs ou réformateurs, aux coups de l'autorité traditionnelle. Quand il s'agit d'une œuvre qui est la vie même de celui qui l'a écrite, après l'avoir vécue, on a tort de parler de sources et d'influences, d'exagérer ce que cette œuvre peut devoir à tel courant d'idées, à telle école philosophique ou littéraire. En ce sens, notamment, Mlle Portier réduit à de justes proportions l'action de Rosmini sur l'auteur du *Saint*.

Ce qui se dégage d'une étude psychologique si pénétrante, c'est le spectacle profondément original, d'un écrivain qui, dans sa vie et dans son œuvre, a tout subordonné, pensée, inspiration, art même, à l'émotion initiale. Fogazzaro, qu'on représente si souvent à la croisée de maintes routes, sollicité par maintes aspirations, n'a jamais perdu de vue, jusque dans les orages qui ont troublé la fin de son existence, ce qui était pour lui l'essentiel : l'humain, l'essence de la personne humaine ; de là, l'accent particulier à la plupart de ses livres, de là aussi, cette unité si rarement réalisée entre la vie, la pensée et l'œuvre de l'écrivain.

Édouard Maynial.

Petr Christophorov — **Ivan Vazov : la formation d'un écrivain bulgare** (1850-1921) : (*Travaux de l'Institut d'Études slaves*, t. XVII, 1931, 245 pages, un portrait hors texte, librairie Droz).

Le livre que M. Christophorov vient de consacrer au plus célèbre des écrivains de son pays, Ivan Vazov, est une monographie d'histoire littéraire, mais qui éveillera chez les comparatistes un

intérêt particulier. C'est qu'Ivan Vazov n'est pas seulement l'une des plus vivantes figures de la littérature bulgare : il en a été l'initiateur principal, et telle est l'ampleur de son œuvre de poète, de romancier, de conteur qu'elle suffit à remplir le premier demi-siècle de cette littérature. Entre le seuil des années 70 du XIXe siècle et les années 20 du XXe, un jeune pays, qui n'avait eu longtemps pour tout patrimoine spirituel qu'un petit nombre de livres religieux ou scolaires, s'est vu doter, brûlant les relais, d'une littérature complète au sens moderne du mot, et l'étude de l'œuvre d'Ivan Vazov n'est rien de moins que celle de l'éclosion de cette littérature. Le sous-titre adopté par l'auteur n'a pas un autre sens : cette « formation d'un écrivain bulgare » nous éclairera la genèse d'une littérature toute neuve dans une province balkanique de l'Europe orientale, sur un terrain ayant son fonds propre d'originalité, au carrefour des influences française, russe, anglo-saxonne, allemande, grecque et turque.

La tradition originale du pays est cette tradition byzantine commune, avec des nuances diverses, à tous les pays orthodoxes : elle a subsisté pendant tout le moyen âge, un moyen âge qui dure jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, mais elle ne pèse guère plus qu'un peu de poussière dans le patrimoine que les Bulgares se sont constitué de toutes pièces depuis une cinquantaine d'années. Ce patrimoine, à l'exception des quelques thèmes historiques et folkloriques qui s'y trouvent enchâssés, est fait des expériences du présent : la double résistance au Grec et au Turc, la lutte pour l'affranchissement, l'effort de construction du pays libéré, l'inquiétude civique qui encourage et critique cet effort, l'élan des guerres balkaniques, les victoires et les désastres de la grande guerre. Autant d'étapes dramatiques que Vazov a vécues et qui, suivant l'heureuse expression de M. Christophorov, « se sont gravées dans son œuvre » en lui conférant par là même la valeur nationale et sociale qui la caractérise.

Or ce chroniqueur poétique d'une époque décisive de l'histoire de sa patrie a les dons d'un villageois : un coup d'œil sûr, l'art de faire voir ce qu'il a vu, l'aisance du conteur, de l'ardeur et du bon sens, le sentiment du concret, l'instinct de la mesure, un équilibre naturel. Et l'homme est, comme l'écrivain, un représentant éminent du juste milieu : épicurien qui se prête au plaisir sans s'y abandonner, ignorant le trouble religieux, patriote courageux sans aller jusqu'au risque, en politique démocrate sévère aux extrémistes, en art et en littérature un classique se détournant du symbolisme et de ses témérités, en somme un fort honnête homme plus modéré que hardi. Nous aurons dans son œuvre un beau miroir ; n'y cherchons pas une forte personnalité. L'évocation

que nous donne M. Christophorov, en traits précis et par touches délicates, est dans une note sincère et discrète qui rappelle certains *portraits littéraires* de nos meilleurs critiques.

Mais dans ce portrait le comparatiste aura le plaisir de retrouver les airs de parenté qu'il devinait, les influences qu'il pouvait pressentir. Vazov, en tant que romancier, s'apparente à tous les écrivains « nationaux » des nations renaissantes du XIXe siècle, de Jirásek en Bohême à Sienkiewicz en Pologne : la préoccupation patriotique l'emporte chez lui sur le souci de faire œuvre d'art. Le poète, M. Christophorov ne l'a pas indiqué, rappelle souvent la manière civique de Svatopluk Čech. Et, quant aux influences qui ont fourni les moules où l'écrivain bulgare a coulé son inspiration, nous y reconnaissons la part prépondérante de Parny, d'Eugène Sue, de Victor Hugo, — de ce dernier surtout. La littérature russe a exercé sur Vazov les mêmes bienfaits que sur tous les Bulgares cultivés de sa génération : elle a enrichi son vocabulaire et assoupli sa langue. Mais, par ailleurs, elle ne l'a servi que par coïncidence, là où l'humour balkanique allait rejoindre naturellement l'humour ukrainien de Gogol : dans quelques nouvelles, dans une comédie. Comme P. R. Slavéïkov, sans doute, Vazov sentait les vers russes sans comprendre l'état d'âme qui les a inspirés ; il ne semble pas non plus avoir été remué par les chefs-d'œuvre du roman russe, et de fait, ses souvenirs d'exil à Odessa ne laissent apercevoir qu'un intérêt superficiel et médiocre pour la vie russe. La Russie n'a guère élargi ni reculé son horizon. La différence était trop profonde entre les deux sociétés, et ce Bulgare de la Bulgarie en construction des années 1870-1921 n'a jamais songé, au fond, qu'à sa petite patrie.

L'ouvrage de M. Christophorov s'accompagne d'un appareil de références détaillées et d'un index ; il se termine par la bibliographie exhaustive, bibliographie singulièrement difficile à établir, des œuvres d'Ivan Vazov. Il marquera une date dans l'histoire de la littérature bulgare et aussi, par les problèmes qu'il met en lumière, dans les études de littérature comparée. Ce livre atteste chez son auteur les qualités d'un historien comparatiste : sûreté, ampleur de l'information, rigueur critique et finesse du jugement.

André Mazon.

Henri Tronchon. **Allemagne-France-Angleterre : Le jeune Edgar Quinet ou l'Aventure d'un Enthousiaste.** Paris, 1937, in-16 carré de VIII-409 pages (Publications de la Faculté des Lettres de Strasbourg, 2e série, vol. XV).

Sous la forme ironique de son titre, qui n'a pas tout à fait le même sens que *Der junge Quinet* de Wenderoth, M. Tronchon nous donne infiniment plus qu'il ne semble promettre. Car cet alerte volume ajoute une sorte de *Herder en Angleterre* à l'essentiel d'une thèse désormais démontrée : à savoir que le fameux traducteur français des *Idées* savait mal l'allemand et se servait d'une traduction anglaise pour suppléer à sa propre insuffisance, quand il se lançait dans une entreprise qu'il jugeait utile et même nécessaire à son pays et à son temps.

George Saintsbury (qui est cité, mais pour d'autres détails) avait signalé dans *A Paradox on Quinet* (*Coll. Essays and Papers*, t. IV, London and Toronto, 1924, p. 204) cette dette imprévue, et s'en était à peu près tenu là. Avec l'insistance dans la recherche qu'on lui connaît, et malgré certaines difficultés dans la consultation des textes, M. Tronchon consacre trois divisions de son livre à cette aventure, qui est parfois une mésaventure, tellement le texte de Churchill, son guide — lui-même parfois erroné — est soumis par notre « enthousiaste » à une utilisation désinvolte qu'en 1857 il aura soin d'amender. Travail de confrontation qui ne laisse rien à désirer ou à reprendre.

L'insertion qui, par endroits, nous transporte dans une certaine « relativité » chronologique, développe d'autre part, pour le plus grand enrichissement du comparatisme germano-anglais, *l'accueil de la Grande-Bretagne à Herder* : plus de 250 pages nourries de références et de faits, qui suivent le sillage parfois sous-jacent de l'information britannique en matière herdérienne — et donc aussi en matière kantienne : et c'est ici que bien des jours importants nous sont ouverts, pour des questions primordiales, par l'abondance de richesses offertes par l'auteur. Peut-être son procédé d'exposition, qui n'est pas exempt d'un certain « pointillisme », pourrait-on dire, court-il le risque de ne pas toujours aider à une présentation *de fond* des questions en jeu [1].

1. La correction typographique est d'une correction admirable : ce qui n'est pas un mince éloge par le temps qui court. Écrire *saggio* p. 60, *Elverhoj* p. 82, et ramener grand-duc, grand-duché (p. 238, 261 etc.) à duc et duché avant les traités de Vienne ; écrire Gotha, sans doute, p. 278, l. 20. Il pourrait être utile d'éclairer « les miracles du prinre de Hohenlohe », moins connus (p. 137) que la colombe de Mahomet. On préférerait « tenir compagnie à Ajax », p. 133, repartir

Car le problème semble être celui-ci : pour la pensée anglaise, si désireuse après 1792-93 de se *rechristianiser*, l'antagonisme Kant-Herder ne se retrouve-t-il pas comme il s'était rencontré dans d'autres pays calvinistes ou zwingliens ? Les études de M. Munteano (à qui M. Tronchon semble préférer son antagoniste M. Wellek) démontrent précisément, dans les pays protestants, la résistance offerte au criticisme par des esprits qui, sans doute, n'avaient pas résisté au pyrrhonisme voltairien pour se livrer, pieds et poings liés, à une philosophie déclarant les noumènes impossibles à atteindre à l'intellect. Coleridge lui-même — la seule tête vraiment métaphysique à alléguer — ne s'efforce-t-il pas, instinctivement, de ramener, dans ses *Marginalia*, les impitoyables, les insensibles et mornes données de la « science nouvelle » à des équivalences où le christianisme se devine ? Et si ce *coxcomb* de Herder lui paraissait insuffisant comme métaphysicien, son providentialisme à la Fénelon s'accordait malgré tout à un besoin foncier qui ne ressortissait ni à la théologie ni à la philosophie à proprement parler. M. Tronchon a raison de parler, pour Coleridge, d' « ingratitude », mais ses « vacillations » tendaient peut-être à l'équilibre : un équilibre que l'Angleterre se targue de reprendre en général.

« La pensée allemande est trop profonde pour nous » : cet aveu tardif de H. C. Robinson, un initiateur pourtant, semblerait bien résumer l'attitude britannique à l'égard de ce qui dépassait, dans le grand effort allemand, le simple besoin de mettre de l'ordre dans les phénomènes : le Herder des *Idées* offrait une transposition de fidéisme, un attachement biblique dont pouvaient se satisfaire sans s'offusquer les esprits insulaires incapables d'abandonner, même pour la *Critique de la raison pratique*, les postulats anciens d'une Création providentielle n'ayant plus qu'à se développer.

Est-on, sur ce terrain, si loin d'Edgar Quinet ? Pas autant qu'il ne peut sembler. L' « œuvre utile » qu'il entendait donner à son pays, au risque d'une hâte coupable dans son zèle de traducteur dépendant d'une traduction antérieure, c'était — d'accord avec l'héritage de Mme de Staël — la démonstration nécessaire d'un fait singulièrement discuté vers 1825 : à savoir que les Révolutions peuvent très bien s'intégrer dans une logique admissible, et que

pour le Portugal, p. 160, et « repartant d'Allemagne *pour* Paris », p. 278. Barchou mérite son plein nom, p. 9, note 10 ; p. 50 l'institution du Belvédère, avec ses élèves anglais, pourrait être un point de rencontre à noter ; est-ce une coquetterie strasbourgeoise, p. 73, que de faire de Jacques Balde, né à Ensisheim, un « Jésuite bavarois » ? Altona n'est-elle pas plutôt danoise que « neutre », p. 111 ?

nul « repentir », nulle rétractation n'était nécessitée par celle que la Restauration prétendait, en quelque sorte, « révoquer ». Si l'*Anti-Jacobin Review*, qu'on regrette de ne voir citée nulle part au sujet de la révulsion britannique contre les hardiesses continentales, avait eu son heure outre-Manche, la théocratie française ne laissait rien à désirer autour du sacre de Charles X, et la tâche hâtive à laquelle se vouait un dévôt de Mme de Staël pouvait bien prétendre à quelque opportunité.

Fernand BALDENSPERGER.

ERNEST RENAN EN ITALIE

En 1849, Renan avait 26 ans ; agrégé depuis peu, il venait d'enseigner la philosophie pendant six semaines à la place de Bersot à Versailles ; Victor Cousin lui réservait la chaire de Bourges. Il finissait l'*Avenir de la Science*, il préparait sa thèse de Doctorat sur *Averroès* ; déjà naissait sa renommée d'orientaliste. Il sera — Victor Cousin, Burnouf et d'autres le sentent — un grand universitaire, un érudit remarquable. Mais il a les défauts de son âge et de sa formation : il a la dureté dogmatique des jeunes ; il avoue ne « savoir à la lettre que les livres », il ignore le monde de l'art...

En automne 1849 s'offrit à lui un voyage inattendu et merveilleux : une mission de recherches dans les bibliothèques d'Italie en compagnie du Dr Daremberg, historien de la médecine. Tous deux partirent en octobre ; Daremberg revint en France en février 1850, Renan n'y rentra que fin juin ; les lettres écrites par Renan à Daremberg durant ces cinq derniers mois constituent la principale source inédite à laquelle se réfère M. Abel Lefranc qui, s'aidant encore des lettres publiées antérieurement, des notes de voyage, et du roman *Patrice* que Renan tenta d'écrire, a composé une étude d'ensemble très attachante : *E. Renan en Italie, Sa mission scientifique et littéraire* (*juillet* 1849-*juillet* 1850). Paris, N. R. C., 1938.

Avant de partir, Renan pressentait l'importance d'un tel voyage pour lui. De fait ces huit mois furent un enchantement qui commença dès la vallée du Rhône, dès les cités romaines de notre midi, Arles et Nîmes. Il vit, sans hâte, des paysages admirables ; il entra en contact direct avec l'Antiquité, la Renaissance, le cœur de l'Église catholique ; il éprouva les joies de l'érudit comblé de découvertes heureuses ; il flâna à Rome et dans toute l'Italie au milieu des populations agitées par le Risorgimento...

Mais ce voyage devait avoir pour Renan d'autres résultats que la découverte de beaux paysages et de manuscrits inédits. Sorti de l'Église après les longs débats et la courageuse décision que l'on sait, il se demandait s'il retrouverait à Rome la foi perdue. Certains, l'abbé Dupanloup, l'abbé Le Hir l'espéraient. Renan ne semble avoir ni souhaité ni craint ce retour à la religion chrétienne qui ne se réalisa pas d'ailleurs. Mais on ne peut lire ses lettres, en particulier celles de Rome, du Mont Cassin et d'Assise, sans discerner aussitôt la trace du problème renanien, ce fil d'or d'une émotion très personnelle. D'Italie notre « missionnaire » rapporta, sinon la foi, du moins le sentiment que « l'humanité est religieuse », que certains peuples, tel que celui de Rome, trouvaient dans la religion une satisfaction idéale et esthétique qui les élevait. Enfin — et cela est capital — c'est en Italie que vint à Renan le désir d'écrire une histoire scientifique des origines du christianisme (Cf. p. 144 la fin de la lettre à Daremberg du 4 mars 1850). M. Abel Lefranc détaille fort bien tout cela, avec quelques illustrations heureusement choisies dans les images de l'époque ; peut-être eût-il fallu pour les lecteurs non spécialisés quelques notes de plus sur la personne et les doctrines du P. Tosti, sur le gouvernement républicain de Rome, par exemple. La lettre de l'abbé Dupanloup citée p. 24 ne peut être du 7 décembre 1849, Renan étant parti en octobre.

Ce voyage fut le début d'une longue familiarité de Renan avec les hommes et les idées de cette Italie où il revint encore une dizaine de fois pour d'assez longs séjours. Mais le premier fut le plus fécond, et, dans sa préface de l'*Avenir de la Science*, Renan a résumé ses gains : « Le côté de l'art, jusque-là presque fermé pour moi, m'apparut radieux et consolateur... Une sorte de vent tiède détendit ma rigueur ; presque toutes mes illusions de 1848 tombèrent comme impossibles... Je me réconciliai à quelques égards avec la réalité... » Ayant reçu un jeune savant tout bardé de diplômes, l'Italie nous rendait un esprit mûri chez qui allaient s'affirmer d'inoubliable façon la poésie native et l'émouvante compréhension humaine.

Ferdinand Boyer.

MALLARMÉ EN ALLEMAGNE

La même année a vu paraître en Allemagne une traduction des poèmes de Stéphane Mallarmé (*Gedichte*, übersetzt von

Franz J. Nobiling, Iena, Gronau, 1938) et une excellente monographie de notre collaborateur le professeur Kurt Wais.

Connu en particulier par une importante communication au Congrès d'Amsterdam, par de délicates études sur les synergies d'art, et auparavant pour ses travaux sur l'influence d'Ibsen (*R. L. C.*, 1933, p. 757), M. Kurt Wais mérite de l'être davantage, surtout en France, pour l'important volume qu'il vient en effet de consacrer en Allemagne à *Mallarmé* (München, 1938, H. Beck, 548 p., in-8°). Une connaissance très complète des éléments biographiques du problème, et — ce qui est plus important — des alentours artistiques et littéraires d'une œuvre singulière entre toutes, lui a rendu possible l'élaboration d'un volume plein de faits et d'idées et lui permet une exégèse parfois discutable, toujours plausible. On s'étonne, par contre, que la disposition de sa matière ne fasse pas apparaître plus tôt l'importance de la Musique comme d'une Muse, plus digne de vénération que celles de la Rhétorique ou même de la Tragédie convenue, et aussi que l'importance du « monologue lyrique » pour Mallarmé ne suggère pas un rapprochement serré avec R. Browning. Mais il est réconfortant de voir une œuvre ésotérique rendue plus humaine, plus fraternelle même, grâce à des moyens et des méthodes qu'une appréciation superficielle taxerait d'érudition » : il s'agit en réalité du problème foncier de tout « historicisme »: la transcription de l'obscur en clair, de l'ignoré en patent, du singulier en humain. L'étude, si délicate, de l'influence de Mallarmé au dehors, que les travaux de M. Taupin et de miss Duthie, en particulier, ont déjà fort avancée sous nos auspices, ne peut manquer de recevoir, grâce au grand livre de M. Kurt Wais, une impulsion heureuse.

F. B.

MAETERLINCK EN ALLEMAGNE

Une thèse de l'université de Strasbourg, sous la plume de M. S. O. Palleske, traite ce beau sujet (Strasbourg, Nouvelle Imprimerie, 1938 ; in-8° de 190 pages). Elle fait bonne mesure à tout ce qui, vers 1890, ouvrait en Allemagne la voie à une dramaturgie et à une mystique de la vie solitaire, met Hermann Bahr en particulier à la place qui convient dans de srévélations décisives (plus *autrichiennes*, dès lors, que spécifiquement *allemandes*), mais semble négliger quelque peu le rôle du *Magazin für Litteratur* (où parut,

par exemple, *Maeterlinck der freie Geist* de R. Steiner le 21 janvier 1899, rangeant aux côtés de Nietzsche l'auteur de *La Sagesse et la Destinée*). Infiniment plus délicate à démêler, l'« influence », souvent liée à celle des préraphaélites, pourrait donner lieu à retouches, mais range avec grande plausibilité Hofmannsthal et Stefan George parmi les auteurs qui ont le plus volontiers écouté les leçons d' « intériorité » émanées de l'auteur flamand.

F. B.

Le gérant : Henri Leduc.

Imprimé à Poitiers (France). — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

GIORDANO BRUNO (1548-1600) A LONDRES

Le séjour en Angleterre pendant deux années (1583-85) du célèbre philosophe donna lieu à plusieurs incidents qu'il a contés lui-même dans un de ses étincelants dialogues, *la Cena de le Ceneri*, la soirée du Mercredi des Cendres. Les pages que nous en détachons ne sont pas sans intérêt pour l'histoire des mœurs anglaises et londoniennes au dernier quart du XVIe siècle.

Nous n'avons pas besoin de présenter le personnage [1]. Renégat du Catholicisme, ex-religieux dominicain, il fut une sorte d'apôtre des idéologies écloses au souffle puissant de la Renaissance. D'une part il annonce le panthéisme moniste que Spinoza exposera plus tard suivant la méthode rigide des géomètres. D'autre part il est un fervent partisan de Copernic dont il explique, dans tous les milieux intellectuels où il pénètre, le système cosmographique, en le défendant contre les tenants obstinés du système antique de Ptolémée. G. Bruno s'était formé à la discipline de Raymond Lulle. Poète, visionnaire illuminé, autant que l'auteur de l'*Arbor scientiae* (composé vers 1287), il fut séduit par la grandeur d'une conception qui englobait tout l'univers dans l'unité d'un organisme sans limites perceptibles. Il la mêla aux vues de Copernic, et se créa ainsi une pensée personnelle, au service de laquelle il employa toutes les ressources de l'éloquence et du lyrisme parfois le plus échevelé.

Justement suspect d'hétérodoxie, surtout après qu'il eut adhéré au Calvinisme lors d'un séjour (1576) à Genève, G. Bruno avait gagné Paris en 1582. Imposé à la Sorbonne

1. Il naquit à Nole près de Naples : de là son nom de Nolano.

par la volonté du roi Henri III féru d'Italianisme, et jouant volontiers aux Médicis dont Catherine sa mère prolongeait la race, notre philosophe ne tarda point à ameuter contre lui les docteurs scolastiques par la témérité de ses théories et la publication de son *Candelaio*, comédie qui bravait la pudeur (1582). Il jugea utile de s'éclipser, et il prit le chemin de Londres. Il n'avait rien perdu dans l'estime de son royal patron. Aussi Élisabeth lui accorda une audience, et il descendit chez l'ambassadeur de France, Michel Castelnau de la Mauvissière, homme de guerre investi de la confiance de Catherine de Médicis, et accrédité par Henri III auprès de la reine-vierge.

*
* *

La première impression que Giordano Bruno recueillit en visitant Londres ne lui fit pas crier monts et merveilles. Il eut le spectacle d'une populace hostile à tout ce qui n'était pas indigène. Il compare ce mob à une troupe de loups et d'ours, dont l'air farouche est aussi avenant que la mine d'un porc que le boucher va occire. Cette tourbe est composée d'artisans et de boutiquiers qui, dès qu'ils flairent le passage d'un étranger, sortent de leurs officines comme des rats de leur trou, ricanent, lui rient au nez, lui caressent la barbe et la poitrine, l'appellent un traître, un chien de « forestiero », réputé capable des pires attentats criminels. Si le malheureux ainsi maltraité fait mine de riposter ou de saisir son arme, aussitôt la rue s'emplit d'une bande de ribauds qui lui offrent la perspective d'une forêt de gourdins, de perches, de hallebardes dont elle est prête à faire usage. Insulté à l'envi par une foule d'assaillants qui vomissent injures et menaces contre cet indésirable, le pauvre diable n'a qu'une chose à faire : se dérober par la fuite s'il veut garder tête sauve et chapeau sur la tête ; car si un tiers, fût-il comte ou duc, avait envie de le secourir, il n'oserait, crainte de représailles [1].

L'accueil que lui fit Castelnau mit du baume sur la plaie. L'ambassadeur, qui ne détestait ni les huguenots ni les libres

1. *La Cena*, p. 146.

penseurs, bien qu'il fût catholique, se conduisit envers l'Italien son hôte, comme un patron officieux, si bien que par reconnaissance G. Bruno lui dédia deux de ses ouvrages imprimés à Londres en 1584, *la Cena de le Ceneri* et *De l'infinito, universo e mondi*. Il eut ensuite l'attention délicate de le mettre en rapports avec une élite très en vue, d'abord avec la fleur de l'aristocratie, sir Philip Sidney [1] alors âgé de trente ans, une sorte de chevalier idéal manière Castiglione, puis son *alter ego* Fulke Greville[2], le futur lord Brooke, sans compter d'autres gentilshommes moins connus, tous amis de nouveautés littéraires et friands d'exotisme suivant la mode du jour.

Fulke Greville se piquait de belles-lettres, composait drames et sonnets, traitait en amis Bacon, Camden, Coke, Daniel et d'Avenant, et frayait avec l'ami de lord Southampton, l'Italien aux deux tiers anglicisé Florio ([3]), traducteur de Montaigne (publié en 1602). Il fut charmé de connaître G. Bruno, et l'invita un soir à dîner afin qu'il pût exposer ses doctrines aux nombreux convives qu'à cette occasion il réunirait autour de sa table.

Pour G. Bruno c'était une aubaine incomparable qu'il s'empressa de mettre à profit. Ce sont les circonstances de cette soirée mémorable qu'il raconte dans *la Cena de le Ceneri*, et parmi lesquelles nous allons le suivre un instant.

*
* *

Le génie oratoire de G. Bruno ne brille point par la précision du détail topographique. Autant qu'on peut l'induire de son récit, la noble demeure de son amphitryon était sise *extra muros*, à l'ouest de l'enceinte fortifiée de Londres, sur la rive gauche de la Tamise, entre le Strand et la Fleet Street d'aujourd'hui. C'était le quartier du Temple, non loin du-

1. Il devait mourir à Zutphen en 1587.
2. Né vers 1554, favori d'Élisabeth et de James Ier, il mourut en 1628.
3. John Florio était le fils d'un protestant italien, réfugié à Londres vers 1550. A cette époque, les Italiens étaient nombreux dans la capitale, médecins comme Julio au service de Leicester, maîtres d'équitation et d'escrime, négociants. Cf. Longworth-Chambrun, *Florio*, p. 43 sv.

quel se dressait au XIVe siècle Savoy-hôtel, la somptueuse résidence de Jean de Gand où fréquentait Chaucer et que saccagèrent les paysans révoltés contre Richard II. Là aussi l'on voyait Arundel House, habitée par le lord Philippe Howard, qui devait périr à la Tour de Londres, victime de sa confession de foi catholique ; et Essex House où fut ourdie en 1600-01 la dernière conspiration contre Élisabeth, que son auteur principal, Robert Devereux, expia sur l'échafaud. Toutes ces gentilhommières étaient entourées de terrains vagues partiellement cultivés : telles les maisons du faubourg Saint-Germain sous l'ancien régime.

Le seul pont qui reliât les deux rives de la Tamise était jeté au cœur de la vieille Cité, c'était London Bridge. Partout ailleurs si l'on voulait passer, force était de recourir à l'aide des bateliers, corporation rude et jalouse de ses droits, hargneuse à sa clientèle parce qu'elle se savait indispensable.

L'après-dîner du jour marqué par Fulke Greville, G. Bruno est retenu dans les parages de Southwark par un motif sur lequel il se tait. Mais on peut conjecturer qu'il avait rendu visite à quelque compatriote commerçant de passage, ou protestant chassé de la Péninsule ; ou à Florio que peut-être il avait connu en Italie, ce qui justifierait la qualité de « old fellow » que lui donne le traducteur de Montaigne dans sa Préface des *Essays*[1]. Chez Florio il avait trouvé son intime ami, Thomas Gwinne [2], un Oxfordman, médecin de la Tour de Londres, apprécié par Élisabeth, disciple d'Hippocrate et des Muses.

En tout cas c'est en compagnie de ces deux Londoniens, à qui se joignent d'autres invités de Greville, qu'ils arrivent au bord du fleuve, vis-à-vis de la résidence de ce lord Buckhurst qui tout jeune avait collaboré à la tragédie de *Gorboduc* publiée en 1561, et écrit l'Introduction au *Mirror for Magistrates* (1559). Le groupe est en retard et déjà le jour tombe. Ils hèlent un batelier et l'on perd à l'attendre un temps précieux. A la fin deux passeurs de médiocre composition les prennent à leur bord. Mais juste ciel ! quelle piteuse bar-

1. Cf. Longworth-Chambrun, *G. Florio*, p. 43-44.
2. G. Bruno écrit « Quin », *La Cena*, Opere I, p. 137.

que ! Délabrée plus que celle de Charon, le nocher du Styx, elle a l'air d'une arche minuscule de Noé, rongée par les longues averses du déluge. Elle gémit sous le poids des voyageurs ; elle craque sinistrement à chaque coup d'aviron ; l'eau s'infiltre, avec un sifflement de mauvais augure, par ses multiples fentes et fissures. Pour conjurer la crainte de chavirer, Florio chante sa maîtresse absente « Dove voi senza dolce mia vita » ; Bruno à son tour y va de sa chanson « Il Saracin dolente, oh ! feminil ingegno ». Mais la barque lanterne comme si elle était faite de plomb et que les bateliers eussent les bras cassés. Enfin l'on accoste en aval du fleuve, à un point où les passeurs ont coutume d'amarrer ; et ils n'entendent en aucune façon remonter quelque peu en amont bien que grassement payés de leur peine [1].

Tout marris nos voyageurs mettent forcément pied à terre. Et alors commencent des tribulations d'un autre genre. Jusqu'au quartier du Temple, au delà duquel réside Fulke Greville [2], il reste à parcourir une longue distance à travers champs. On s'engage dans un sentier qui a l'air de mener au but. Hélas ! les trois amis s'enfoncent dans une fange si épaisse qu'ils ont peine à s'en dépêtrer des jambes. Lorsqu'ils espèrent en être quittes, les voici qui débouchent dans un clos limoneux entouré de solides murailles. Pas plus d'issue que dans le jardin de dame Jalousie ! La nuit est venue ; ils n'y voient goutte. Furieux, couverts d'une boue liquide, ils pestent et se démènent dans cet Averne ténébreux. Finalement par la grâce des dieux ils suivent la berge d'une mare et tombent par hasard dans le droit chemin : mais il est fait de pierres mal jointes, et ils courent le péril de s'y casser la tête ou les jambes.

All is well that ends well ! Aristote même sait qu'il y a une fin à tout [3]. Après tant d'errements ils se retrouvent à l'endroit où ils avaient débarqué : image des nœuds de la dialectique, de ses sophismes et de ses labyrinthes d'où l'on ne se dégage qu'à ses dépens et où l'on retourne à son point de départ.

1. « Non erano per passar altre, per che quivi era la lor stanza. » *Ibid.*, p. 139.
2. « Poco oltre il loco che si chiama il Tempio ». *Ibid.*, p. 139.
3. « Non datur infinitum in actu ». *Ibid.*, p. 141, axiome que cite Bruno.

*
* *

Fallait-il néanmoins faire faux bond et renoncer à la réunion projetée ? En dépit de leur fatal retard et de leur lassitude, les trois amis croiraient manquer aux règles élémentaires de la courtoisie en s'abstenant du rendez-vous.

Ils frappent à la porte qui spontanément s'ouvre devant eux [1]. La cour d'honneur regorge de serviteurs et de personnages muets qui d'un geste indiquent l'escalier. Bruno et ses amis y montent et pénètrent dans la salle à manger où déjà le repas était commencé.

Fulke Greville assigne aux retardataires leur place à la table d'honneur. Le haut bout est occupé par un seigneur anonyme, vis-à-vis de qui s'assied Florio ; Fulke prend la droite de Florio, G. Bruno la gauche de Florio, Torquato [2] la gauche de Bruno.

Le narrateur n'énumère pas les entrées et les plats. Dans une boutade d'humour réaliste il rend grâce au ciel d'avoir esquivé la cérémonie d'ouverture du festin ; ce bol passé de main en main où chacun boit une gorgée en laissant sur le bord la trace de lèvres malpropres ou de poils infidèles à leur moustache : comme s'il ne suffisait pas que l'on se fût gorgé en commun d'agneau, de chèvre, de mouton, de gibier sauvage [3], et qu'il fallût y adjoindre cette coutume de mécréants.

G. Bruno a terminé ses longues digressions et il aborde enfin son sujet. Mais, avant d'entreprendre l'éloge de l'illustre Copernic, il prend soin de rendre l'hommage qui sied à la souveraine de la Grande-Bretagne.

Reine singulière et rarissime, elle jette une lumière aveuglante sur ce ciel de glace voisin du parallèle arctique. Par sa dignité royale elle ne le cède à aucun autre souverain. Pour le jugement, la sagesse, le conseil, elle n'est à nulle autre seconde. Pour la connaissance des arts et des sciences, l'intelligence et la pratique

1. *Ibid.*, *l. c.*, p. 150.

2. Torquato serait le Th. Smith du dialogue. Cf. Longworth-Chambrun, *Florio*, p. 63.

3. *Ibid.*, p. 150 « grugno corocotta (?) » boutoir d'un fauve d'Éthiopie (note de l'éditeur).

de toutes les langues usitées en Europe, je laisse le monde entier juge du degré qu'elle occupe parmi les princes.

Si sa fortune égalait son courage il faudrait que, déjà maîtresse d'Angleterre et d'Irlande elle régnât sur le globe, et du globe sur l'univers entier. Et Bruno d'exalter :

L'âme héroïque qui depuis vingt-cinq ans et plus, les yeux fixés sur le centre même d'une tempête d'adversités, a fait triompher la paix, et s'est maintenue stable parmi les orages qui l'ont assaillie, comme le fait l'Océan orgueilleux et insensé de ses flots gonflés par les ouragans.

Il vante ensuite l'illustrissime trésorier du royaume Robert Dudley, comte de Leicester, célèbre dans le monde entier pour son humanité, sa générosité, la courtoisie avec laquelle il accueille l'étranger [1], et le secrétaire du Conseil royal François Walsingham, deux hommes dont la suprême politesse suffirait à purger toute la rudesse qui dépare non seulement la populace anglaise mais aussi celle des Scythes, Arabes, Tartares, des Cannibales et des anthropophages [2].

G. Bruno n'a garde d'oublier celui dont il perçut la gloire d'abord à Milan, puis à Paris, avant de lui être présenté, l'intime ami de Fulke, sir Philip Sidney, dont le très pur génie et les rares faits et gestes le placent parmi les plus illustres noms de l'Italie ou hors d'Italie.

Une fois prises ces précautions laudatives, Bruno retourne à la plèbe dont il n'a pas fini de railler les manies. S'informe-t-on d'une boutique de barbier ? cent rustres vous y conduisent avec une telle brutalité que si vous aviez le malheur d'en toucher un seul, eussiez-vous les talons ailés de Mercure, fussiez-vous à cheval sur Pégase, ou sur l'hippogriffe d'Astolphe, ou sur les chameaux agiles des trois rois Mages, vous ne vous en tireriez que les jambes rompues et jeté dans quelque geôle.

Quant aux domestiques, il y en a de quatre catégories

1. Leicester fut le premier à protéger et encourager Florio. Cf. Longworth-Chambrun, *l. c.*, p. 32 et 101.

2. *Ibid.*, *l. c.*, p. 145 « la rusticità, che ritrovar si possa non solo tra i Britanni, ma anco tra i Sciti, Arabi, Tartari, Cannibali et Antropofagi ». Et plus loin « la plebe e una si fatta sentina, che potresse vantarsi l'Inghilterra d'aver una plebe la quale in essere salvatica e male allevata non cede ad altra ».

suivant le rang de leurs maîtres. Ceux de la dernière sorte sont des échappés de galère ou du bagne ; ils se tiennent sous les colonnes de la Bourse ou près de la porte de Saint-Paul : leurs semblables infestent les degrés de Saint-Paul à Naples, le Rialto à Venise, le Campo di Fiore à Rome [1].

D'autres tiennent à faire valoir leurs muscles à vos dépens : s'ils rencontrent un étranger, tels que des ânes têtus, ils ne se dérangent pas pour le laisser passer, mais le bousculent d'importance. Ainsi font les porteurs de bière et d'eau : ils ont la brutalité d'un cheval, d'un mulet, d'un âne, d'un taureau ; récemment ne fracassèrent-ils pas le bras à un pauvre diable, accident qui provoqua la risée des témoins sans les émouvoir.

Il rappelle alors la légende d'un de ses livres, l'Arche de Noé [2], qui accorde à l'âne la préséance sur toutes les bêtes sauvées du déluge. Et au Zodiaque le Bélier n'a-t-il point le pas sur les deux Gémeaux, ces parangons de beauté ?

Le deuxième dialogue se clôt sur ces digressions.

Au troisième et aux deux suivants Bruno aborde enfin le sujet de sa causerie. Envols lyriques, tirades oratoires, considérations philosophiques, démonstrations appuyées sur les graphiques de la géométrie, se succèdent, tandis que sont réfutées au fur et à mesure qu'elles se présentent, les objections des adversaires.

De tout ce qui précède, il appert qu'il ne s'engendre aucune mélancolie. L'humour et l'esprit émaillent de traits originaux le récit du conteur. Les interlocuteurs ont aussi leur physionomie propre. Smith, c'est le bon sens anglais qui ne se laisse pas persuader facilement par Teofilo, le sémillant prête-nom du Nolano ; Prudenzio est un modèle de pédant scolastique qui ne parle que latin pour débiter des banalités ; il rendrait des points à Holofernes, le maître d'école de *Love's labour's lost* ; ne symbolise-t-il pas les docteurs d'Oxford qui avaient éconduit leur contradicteur et restaient figés dans leurs séculaires routines ? Ce ne sont pas là de simples

1. « Di simili... se troverai quanti ti piace in Napoli a le grade di San Paolo, in Venezia a Rialto, in Roma al Campo di Fiore ». *Ibid.*, p. 147-148. En mentionnant cette dernière place G. Bruno ne se doutait pas qu'un jour s'y dresserait son horrible bûcher et plus tard sa statue.

2. P. 149 « l'Arca di Noe », œuvre moins connue de Bruno.

figurants. Et remarquons-le. Très distant comme il l'est par son tempérament de feu du flegme britannique, G. Bruno, ainsi que Pulci et Arioste, s'en rapproche néanmoins par le sens qu'il a du comique et de l'ironie dont sont imprégnés les gens et les choses, témoin le *Candelaio*.

*
* *

Plusieurs questions se posent à l'occasion du dialogue. Le cadre de la *Cena* est-il une fiction d'imagination pure ? Ce tableau de mœurs est-il une fantaisie ? Le Londres tel que le dépeint G. Bruno est-il le Londres d'Élisabeth vers 1583-85 ?

Qu'à côté de charges évidentes suggérées par la satire, il y ait beaucoup de vérité objective, nous n'en pouvons douter.

Depuis la défaite de l'invincible Armada, le prestige de la Virgin queen sur ses sujets s'était à ce point exalté que les plus qualifiés d'entre eux rampaient à plat ventre devant elle. Non seulement ses amoureux, mais poètes et prosateurs en renom, de Spenser à Hooker, étaient prostrés à genoux devant l'idole. G. Bruno est sous ce rappport le digne émule de Spenser [1], et il s'élève au diapason voulu : bien plus, il le dépasse en souhaitant que sur le continent et à travers les mondes s'étende la domination de son sceptre. On peut lui décerner la palme de l'hyperbole.

Le train de vie de la noblesse était si luxueux qu'il absorbait et excédait le plus clair de son revenu. Le mobilier dont Leicester orna Kenilworth pour y recevoir Élisabeth (1575) était d'une magnificence plus que royale : pour en évoquer le faste, il faudrait l'imagination pittoresque d'un Walter Scott [2]. C'était, il est vrai, une fête exceptionnelle. Mais en temps ordinaire pour se meubler, se vêtir, s'équiper, se récréer on jetait l'or par les fenêtres. Cette prodigalité navrait l'honnête Georges Gascoigne [3] :

1. Voir la *Faërie Queene*, Prologue, v. 28 « Goddesse heavenly bright — Mirrour of grace and majestie divine », etc...

2. L'inventaire de ce mobilier fut dressé en 1584 et W. Scott l'insère en queue de son chapitre 33 de *Kenilworth*.

3. *Steel Glass* (1576), v. 405-409. On sait comment dans *The Merchant of Venice*, Bassanio se ruine pour faire la cour à Portia, I, 1, 122 « Tis not unknown to you Antonio, — how much I have disabled mine estate, etc. »

O aveugle ambition ! ô cœurs aux désirs trop élevés, — Le squire campagnard convoite d'être chevalier, — le chevalier d'être un lord, — le lord d'être comte ou duc, — le duc d'être roi, — le roi veut être monarque, et usurper un domaine qui n'est pas le sien.

Ces plaintes tombaient dans le vide. Les modes continentales venues d'Espagne, de France, d'Italie imposaient leur tyrannie simultanée ou successive. Gentilshommes et dames du high life, pour s'y conformer, ne reculaient devant aucune dépense. Shakespeare [1] et les dramaturges contemporains n'exagèrent point l'élégance raffinée qu'ils attribuent aux grands seigneurs qui figurent dans leurs pièces de théâtre : ils ne font que transcrire la réalité.

C'était la coutume séculaire chez les Anglais de la haute classe d'entretenir un personnel domestique surabondant — survivance lointaine du temps où fleurissait le servage. Il n'est donc pas étonnant que G. Bruno signale la pléthore de serviteurs dociles aux ordres de Fulke Greville.

Sa description de la plèbe londonienne n'est pas moins conforme à la réalité. Elle s'accorde avec la peinture que Shakespeare en a brossée dans *Jules César*, dans *Coriolan* : la populace qui menace le poète Cinna de le mettre en pièces [2] ressemble à celle qui malmène Bruno. Brutale, grossière, illettrée, mal peignée, mal vêtue, mal odorante, elle est « the mutable, the rank-scented many » [3], et elle se recrute parmi les criminels qui ont maille à partir avec la justice. Quel contraste avec les patriciens ! c'est Caliban après Ariel. Chettle's *Kind Harts Dreame* (1592) et Stubbes's *Anatomy of abuses* (1585) abondent dans ce sens.

La xénophobie chez les insulaires était aussi invétérée que leur curiosité à l'égard des nations continentales. L'invasion dont l'Angleterre avait été menacée par l'Armada avait aiguisé, comme c'était naturel, cette méfiance. Bruno qui en est l'objet était Italien : mais entre un Italien et un Espagnol le mob ne distinguait guère et n'y regardait pas de si près.

1. Il pouvait observer ce luxe chez Southampton dont il était l'ami et le familier.
2. *J. Caesar*, III, 2, 6 « tear him ».
3. *Coriolanus*, III, 1, 66.

Le duc de Wurtemberg, qui visite la capitale en 1592, admire l'activité commerciale du port, et la densité de la circulation. Mais la plupart des Londoniens passent la journée chez eux pour vaquer à leurs affaires ; aussi ils n'ont cure des étrangers, mais les raillent et leur rient au nez. Et l'on n'ose leur résister, car gamins de la rue et apprentis se réunissent en groupes et frappent sans merci à droite et à gauche, sans tenir compte de personne : ils sont les plus forts et l'on est obligé d'essuyer affronts et injures » [1].

Ici encore Bruno est dans le vrai : les deux tableaux sont identiques.

On serait tenté à première vue de croire que l'odyssée de Bruno et de ses amis à travers l'espèce de marais pontins, qui font du faubourg Ouest de Londres un marécage, est une galéjade de méridional. Mais la *Description of England* (1587) de William Harrison [2] nous apprend que c'était bien là l'aspect général de la campagne anglaise, au moins durant la saison hivernale. Les causes en sont multiples : le sol argileux, les chemins mal entretenus par l'indifférence des propriétaires et la paresse des tenanciers, les fossés d'écoulement mal drainés, les buissons latéraux pullulant en liberté, l'empiétement des riverains sur les routes. Depuis vingt-cinq ans, dit Harrison, tel chemin de cinquante pieds de large, comme le veut la loi, s'est rétréci jusqu'à n'en avoir plus qu'entre vingt-six et dix : « Dès lors quel moyen possède le voyageur d'esquiver un bandit ou d'éviter la boue ? »

Nous n'avons pas qualité pour peser la valeur des arguments que fait valoir G. Bruno à l'appui de la thèse copernicienne. Nous savons qu'après lui des savants de premier ordre, tels que Kepler et Galilée, confirmèrent les suggestions de l'astronome polonais.

Néanmoins les partisans de Ptolémée ne se rendirent pas de sitôt. Au chant VIII du *Paradise lost* Adam [3] insiste sur ce qu'a d'étrange cette conception qui, autour du minuscule globe terrestre, fait tourner l'immensité du ciel, et tant d'astres qui le dépassent en grandeur. Raphaël est bien

1. Dover Wilson, *Life in Shakespeare's England*, A foreigner's opinion, p. 84.
2. *Ibid.* The state of the roads, p. 75.
3. *P. L.*, VIII, 13. Something yet of doubt remains, etc.

près de le blâmer pour ce doute. Il ne le fait pourtant pas, et s'il justifie le système ancien par des raisons de finalité il se défend de l'adopter comme définitif.

> Not that I so affirm, though so it seem
> To thee [1].

Et aussitôt après il présente le système nouveau qui, de son côté, donne prise à plus d'une objection, et ouvre le champ à mainte hypothèse difficile à vérifier [2].

En somme il laisse à Adam la liberté du choix : où que réside la vérité l'astronomie n'occupe qu'une place accessoire dans la destinée ultime de l'homme.

Le *Paradise lost* parut en 1674. Les temps approchaient où le génie de Newton allait intervenir dans le débat pour le trancher en formulant les lois de la gravitation universelle : c'est en 1686-87 qu'il présenta ses *Principia* à la Royal society, complétés par les *Optics* en 1704.

G. Bruno fut l'un des pionniers de ces grandes découvertes : il est juste de lui en attribuer le mérite.

C. Looten.

1. *Ibid.*, v. 117-118.
2. *Ibid.*, v. 123, sv. Milton avait peut-être eu vent de l'opposition menée par Hooke aux théories de Newton à son début en 1672.

LE " VOYAGE EN ANGLETERRE " D'AMÉDÉE PICHOT

A tort ou à raison, Amédée Pichot passe pour avoir joué un rôle important dans la diffusion de la littérature anglaise en France. Son livre [1], le premier qui donnât un tableau d'ensemble de la poésie contemporaine, semble, pour plusieurs historiens de la littérature comparée, avoir été appelé à exercer une influence déterminante sur l'orientation du romantisme français. M. Trahard croit, un peu à la légère, que Pichot « apporte une contribution précieuse à la connaissance de l'Angleterre » et que « les romantiques puiseront dans son livre » [2]. M. Partridge, lui, sans cependant donner des références précises, croit pouvoir assurer que le *Voyage* « fit beaucoup parler de lui pendant les années qui suivirent sa publication » [3] ; et Mlle Bain, allant plus loin encore, nous dit sans ambages que « cet ouvrage fit... autorité pendant une quinzaine d'années » [4]. La source commune de ces affirmations semble être un passage du livre assez connu de Michiels, où celui-ci, après le réquisitoire, sévère mais juste, qu'il dresse contre le *Voyage*, termine en déclarant, à titre de compen-

1. *Voyage historique et littéraire en Angleterre et en Ecosse*, 3 vol. in-8°, chez Ladvocat et Gosselin, Paris, 1825.

2. *La Jeunesse de Prosper Mérimée*, Champion, 1925, 2 vol. in-8° I, 255-6. M. Trahard donne du livre de Pichot un commentaire qui pourrait faire croire qu'il n'a fait que le saluer en passant, sans s'attarder à le lire (et cela se comprend !) Son attitude est moins défendable quand il ajoute : « Mérimée goûte ce livre comme tous ses contemporains », sans, bien entendu, apporter des preuves. Nous verrons plus loin comment les romantiques l'ont « goûté. »

3. *The French Romantics' Knowledge of English Literature*, Champion, 1924. p. 66.

4. *Les Voyageurs français en Ecosse*, Champion, 1931, p. 193.

sation : « Son livre... n'en mérite pas moins la longue faveur qu'il a obtenue[1]. » Cette phrase, évidemment ajoutée après coup pour atténuer la rigueur de ce qui précède [2], a fait naître quelques malentendus, et a donné naissance à la légende de « l'influence » du *Voyage*. Le fait que Michiels, écrivant vers 1842, en parle, ne doit pas être interprété comme une preuve de son retentissement. Michiels est un érudit et exhume nombre de livres morts et bien morts.

Au cours de cette étude [3], nous espérons démontrer que loin d'avoir servi la littérature anglaise, Pichot s'en est plutôt servi pour faire carrière, et que son livre, n'ayant pas connu le succès qu'on lui a parfois attribué, n'a pu exercer une influence considérable.

I

Qu'est-ce donc que le *Voyage en Angleterre* ? Qu'apporte-t-il de nouveau au public français de son temps ?

Disons-le tout de suite, c'est un livre manqué. Beaucoup trop long pour un ouvrage de vulgarisation, il est trop discursif et trop frivole pour un ouvrage d'érudition. Ce n'est même pas un voyage, car Pichot aurait pu l'écrire tout en restant à Paris, et les revues anglaises ne se sont pas fait faute de le lui dire [4]. Ce n'est pas un cours de belles-lettres non plus, car la littérature y est délayée dans un flot d'autres matières d'un intérêt fort inégal, et le lecteur de 1825 a dû éprouver une irritation croissante devant cette critique minutieuse de peintures, de statues et de monuments publics pour lui totalement inaccessibles. Mais le péché capital du livre, c'est son manque de composition. L'absence de toute unité organique dans ces trois gros volumes rend toute lecture suivie impossible. Invoquera-t-on, comme excuse, la forme épistolaire du *Voyage* ? Cette « fiction », comme l'ap

1. *Histoire des Idées littéraires en France au XIXe siècle*, Coquebert, Paris, 1842, 2 vol. in-8°, II, 137.

2. A cette époque, Pichot est le directeur de la *Revue britannique*, et a droit à certains égards.

3. Basée sur notre mémoire *Amédée Pichot et son Voyage en Angleterre*, 1938, 117 p.

4. Voir, par exemple, la *Quarterly Review*, 1825, vol. 32, n° 64, octobre, p. 342-355.

pelle l'auteur lui-même avec un cynisme aimable, est trop transparente pour être efficace. A vrai dire, elle sert moins à masquer la composition défectueuse du *Voyage* qu'à en encourager la vente. Chaque lettre est dédiée à un « ami » de Pichot, c'est-à-dire à un journaliste marquant, à un écrivain connu. C'est Victor Hugo, Nodier, Guizot, Thiers, Mignet [1], Soulié [2], Taylor, Villemain, Ch. de Rémusat, Avenel [3], Delavigne, Duvicquet [4], Jal [5], Lamartine, etc. La liste comprend des classiques et des romantiques, des royalistes et des libéraux. Nous ne croyons pas devoir insister sur le but de ces dédicaces...

La partie la plus importante du livre de Pichot est celle qui traite de la poésie anglaise contemporaine. Le caractère général de son étude appelle quelques observations préalables. Pichot s'est borné le plus souvent à parler de poètes dont il avait entendu parler lui-même au cours de son voyage. Revenu à Paris, il s'est documenté pendant près de trois ans avant de livrer son étude au public [6]. Il reflète donc assez fidèlement l'état de l'opinion anglaise en ce qui concerne, non seulement le choix des auteurs, mais aussi les jugements qu'il porte sur eux. C'est ainsi qu'il parle à peine de Shelley, et encore moins de Keats, et qu'il paraît ignorer Blake et Landor. D'un autre côté, les auteurs anglais les plus connus et les plus goûtés du public parisien, Byron et Scott et, à un moindre degré, Southey et Moore, occupent le premier plan de son exposé ; et une foule d'auteurs secondaires, les Milman, les Baillie et les Mathurin, sont traités à fond. Le succès que venaient de remporter Campbell et Rogers [7] se tra-

1. « Un des plus remarquables journalistes de la Restauration ». Ch.-M. Des Granges, *La Presse littéraire sous la Restauration*, p. 151, n. Rédact des *Tablettes Universelles* jusqu'en 1824.

2. Ancien rédacteur du *Conservateur littéraire* (Des Granges, *ibid.*, p. 98).

3. Avait collaboré au *Lycée Français* (*ibid.*, p. 142).

4. Rédacteur aux *Débats* (*ibid.*, pp. 198, 200, 204, 339).

5. Critique d'art très en vue à l'époque.

6. Le voyage lui-même ne paraît avoir duré que six semaines (juillet-août 1822).

7. Voici, entre autres, quelques mentions de Campbell que nous relevons dans les périodiques de l'époque : *Revue Encyclopédique* : mars 1820, t. V, 588 ; 1821, t. IX, 542 : février 1822, t. XIII, 457. — *Le Lycée Français* : 1819, t. II, 357. — *Le Globe* : le 28 octobre 1824. Mais sa renommée date de 1824, année où Albert de Montémont traduit ses *Plaisirs de l'Espérance*. Cette traduction est très bien reçue et aura une seconde édition en 1825. Voir *Le Globe*, I, 163, nov. 1824 ; *Rev. Encycl.*,

duit dans les pages du *Voyage* par des échos perceptibles, et l'intérêt pour la poésie de Burns qui commençait à se manifester à cette époque, indépendamment du *Voyage* [1], y trouve aussi son compte.

Les seuls chapitres du *Voyage* qui étaient vraiment nouveaux pour les contemporains étaient ceux qui traitaient de Wordsworth et de Coleridge. Depuis 1816, on avait assez peu parlé des lakistes en France [2]. C'est à peine si les journalistes arrivent à écrire correctement le nom de Wordsworth, et il faut attendre jusqu'en 1823 une première tentative de critique sérieuse de son œuvre [3]. Les lakistes, donc, nous serviront de pierre de touche pour l'action du *Voyage en Angleterre*. Inconnus, aux noms près, avant la publication de ce livre, le seront-ils beaucoup moins après ? Nous reviendrons à cette question plus loin. Ici nous nous contentons d'y apporter un *non* provisoire.

XXIV, 479-481, nov. 1824 ; *Le Panorama des Nouveautés*, VI, 286-287, nov. 1824. Cf. encore deux articles très élogieux dans le *Globe* (I, 225, le 28 déc. 1824) et dans la *Rev. Encycl.* (XXV, février 1825, 426-427).

De Rogers, on avait beaucoup moins parlé. Cependant, son nom est assez souvent accouplé à celui de Campbell. Montémont traduit ses *Plaisirs de la Mémoire*, en 1825. Mais ce recueil a moins de succès que celui de Campbell.

1. Cf. *Revue Encycl.*, juin 1820, VI, 611. En 1821, le *Miroir* donne quelques traductions des poésies de Burns. Cf. *Bain*, op. cit., 187, et *Partridge*, op. cit., 102. Mais, comme dans le cas de Campbell, c'est au cours de 1824 qu'on commence à s'intéresser à lui de façon sérieuse (*Globe* : I, 85-86, le 28 oct. 1824 ; *Pandore*, le 10 juillet 1825). Les *Plaisirs de la Mémoire* (1825) contiennent une traduction libre de *Tam O'Shanter*. Au cours de la même année paraissent les *Morceaux choisis de Burns* (Ayton et Mesnard) et les *Ballades Légendes et Chants populaires de l'Angleterre et de l'Écosse* (Loève-Veimars) qui contiennent quelques poésies du lyrique écossais. Notons enfin que la *Pandore* (le 22 août 1825) dit : « M. Pichot... a achevé d'éveiller l'attention sur cet écrivain original. » La vogue de Burns continue. (V. *Mercure*, XI, fin. 1825, p. 577 ; *Globe*, 1er nov. 1825 ; *Halévy, Poésies européennes*, 1827-1828 ; *Revue Britannique*, 1827. Cf. *Bain*, op. cit., p. 187.)

2. M. Baldensperger donne : Louis Simond, *Voyage d'un Français en Angleterre*, Paris, 1816, I, 432 (*Revue germanique*, 1913, p. 204). — M. Partridge (*op. cit.*, p. 24, 42) : *Lycée Français* : 1819, I ; *Annales Encycl.*, 1818, III, 97-99 ; *Miroir* : 24 février 1822. — Mlle Jones (*Les Voyageurs Françaisen Angleterre*, p. 225), donne : De Fauconpret, *Londres en* 1822. — A ceci nous ajoutons : *Revue Encyclopédique* : 1819, avril, II, 195 ; 1821, IX, 447 ; 1822, avril, XIV, 117 ; 1822 nov., XVII, 156 ; 1823, nov., XX, 355 ; 1824, avril, XXII, 223. — Rappelons aussi, que l'avant-propos de la traduction que Pichot avait faite de *Lalla Rookh* de Moore (Paris, Ponthieu, 1820) reproduit un discours de Moore où il est question, entre autres, de Wordsworth (I, 23).

3. *Tablettes Universelles*, 15 décembre, nº 54, p. 339 suiv.

II

Comment la presse de 1825 a-t-elle accueilli le *Voyage* ? Dès la mise en vente du livre presque tous les grands quotidiens en parlent [1], et en général d'une façon fort favorable. Mais un examen même superficiel des notices qui lui sont consacrées met en relief un fait inquiétant. Non seulement le contenu de tous les articles est sensiblement le même, mais encore les rencontres verbales sont aussi précises que fréquentes. Il serait étonnant qu'elles fussent fortuites. En outre, il est évident que les rédacteurs avaient à peine jeté un coup d'œil sur le livre qu'ils présentaient à leurs lecteurs. Tout porte à croire que ce chœur d'éloges a été savamment orchestré par l'astucieux Ladvocat, qui n'a voulu rien négliger pour assurer le succès d'un tel livre de luxe [2]. L'éditeur de Pichot a évidemment communiqué un article modèle [3] aux grands quotidiens, article que les rédacteurs ont brodé à leur guise, tout en conservant quelques phrases de l'original.

Un indice beaucoup plus sûr du retentissement qu'a eu le *Voyage*, est que sur les six journaux qui promettent de « revenir sur cet important ouvrage », deux seulement tiennent parole. Il est assez déconcertant de constater que le rédacteur des *Débats*, [4] qui se permet force ironies à l'égard de Pichot, nous dit qu'il s'attardera peu sur la partie littéraire de son ouvrage ; ce qui ne l'empêche pas de croire que « le travail de M. Pichot sera fort utile à ceux qui aiment les lettres et s'en occupent ». Suivent quelques railleries sur la

1. V. *Le Courrier Français*, le 29 juin 1825, p. 3 ; *Le Journal des Débats*, le 30 juin, p. 4, et le 2 juillet ; *Le Constitutionnel*, le 30 juin, p. 3 ; *La Quotidienne*, le 1er juillet, p. 2 ; *Le Journal de Paris*, le 1er juillet, p. 2 ; *Le Drapeau Blanc*, le 1er juillet, p. 3 ; *L'Étoile*, le 2 juillet, pp. 1-4 (tout le feuilleton. Cet article est plus sérieux, plus indépendant et moins favorable que les autres) ; *Le Moniteur Universel*, le 3 juillet. Cf. aussi *Le Diable Boiteux*, samedi le 9 juillet, pp. 2-3.

2. Tous les soins, tant artistiques que typographiques, ont été prodigués au *Voyage*.

3. Que telle fut son habitude, nous le savons par une lettre inédite à Paul Lacroix, conservée à l'Arsenal (Lettre du 14 juin 1833).

4. *Journal des Débats*, le 22 août 1825, pp. 3-4. Cet article, signé R., est peut-être de Ch. de Rémusat.

place faite à Scott dans le *Voyage*, dont le titre aurait dû être « Voyage en Angleterre et chez Sir Walter Scott », car Pichot « n'a point vu W. Scott dans l'Écosse, mais l'Écosse dans W. Scott ». Le compte rendu, il est juste de le dire, termine par une constatation du succès « que l'ouvrage a obtenu à sa première apparition », et de la « vogue qui continue à en favoriser le débit ».

Au rédacteur du *Constitutionnel* [1] revient l'honneur de parler, le premier parmi ceux qui rendent compte du *Voyage*, de l'école lakiste. Mais ce n'est qu'en passant, et le rédacteur croit que les chapitres consacrés à Scott suffisent amplement à assurer le succès du livre.

Si nous quittons les quotidiens pour feuilleter les revues de l'époque, le résultat est encore moins encourageant. Signalons tout de suite que sur les six revues importantes qui paraissaient en 1825, deux seulement rendent compte du *Voyage* [2], bien que la plupart d'entre elles parlent assez longuement du *Voyage en Angleterre* d'Adolphe Blanqui, des *Lettres sur l'Angleterre* de Staël-Holstein, et des rééditions de Dupin, publications toutes plus ou moins contemporaines du *Voyage* de Pichot.

Dans le *Globe* [3], après un article préliminaire assez favorable, Sainte-Beuve met en relief la médiocrité du *Voyage*, dont il ne nie pas d'ailleurs l'utilité, et regrette les « superstitions puériles » où tombe l'auteur à l'égard de Scott. Le quatrième article (nous passons sous silence le troisième, consacré au barreau anglais) loue Pichot de présenter la poésie anglaise par extraits (un des mérites incontestables du *Voyage*), et esquisse, tout en suivant Pichot d'assez près, une

1. *Le Constitutionnel*, le 28 septembre 1825, p. 3-4. Soulignons que cet article consacre une soixantaine de lignes à la chaire anglaise et quatre seulement aux lakistes.

2. Silence absolu dans le *Mercure*, le *Panorama*, les *Annales de la Littérature et des Arts*, et les *Lettres Champenoises*. Nous n'attachons pas d'importance, par contre, au silence de la *Pandore* et du *Corsaire*, feuilles consacrées en principe aux spectacles, bien que donnant de temps à autre des comptes rendus assez étendus des nouveautés principales.

3. Série de quatre articles dont les trois derniers sont numérotés « article premier », « article deuxième », « article troisième ». V. *Globe*, II, mardi, le 12 juillet 1825, p. 676 ; samedi, le 29 oct. 1825, p. 921 ; le 12 nov. 1825, p. 950-952 ; le 15 déc. 1825, p. 1027.

histoire de la poésie anglaise depuis Cowper. Cet article, assez sévère pour les lakistes, gêne un peu M. Smith [1], dont la thèse exige que Pichot ait transmis à Sainte-Beuve « son propre enthousiasme » pour Wordsworth.

Si le *Globe* avait cru devoir attirer l'attention de son public sur le *Voyage* par quatre articles plus ou moins favorables, par contre la *Revue Encyclopédique*, qui depuis six ans faisait autorité en matière de littérature étrangère, estime qu'un éreintement impitoyable est tout ce qu'il mérite [2]. Après quelques observations acerbes sur « l'habile campagne de publicité » menée autour du livre, le rédacteur anonyme ne lui accorde que « l'intérêt des dictionnaires, celui de la variété », et les minces éloges qu'il se permet de lui décerner sont rachetés par des insinuations à peine voilées sur les sources du malheureux auteur. Cependant, dans cette appréciation atrabilaire, il faut faire la part de l'animosité de coterie. Amédée Pichot, romantique prudent et opportuniste politique, lié intimement avec le royaliste Nodier, ne pouvait plaire à la *Revue Encyclopédique*, libérale et classique.

Les revues anglaises renchérissent sur la sévérité de la *Revue Encyclopédique*, et pour des raisons analogues. Pichot avait eu le tort de mettre en cause des personnalités marquantes du parti des Tories, et même des Whigs aristocrates qui selon lui n'étaient pas suffisamment « à gauche » [3], comme nous dirions aujourd'hui. De plus il avait commis le crime de lèse-Shakespeare, et en général n'avait nullement paru anglomane dans ses rares aperçus sur la société et les institutions anglaises.

Si, comme nous le dit Sainte-Beuve [4], la *Gazette Littéraire de Londres* s'était montrée finement railleuse en faisant le procès du *Voyage*, par contre la *Quarterly Review* emploie

1. Maxwell Austin Smith, *L'Influence des Lakistes sur les Romantiques Français*, Jouve, Paris, 1920. V. spécialement p. 71, 79. Cet ouvrage fourmille d'erreurs en ce qui concerne le *Voyage* et son auteur. Nous en avons relevé les principales au cours de notre mémoire. Nous nous bornerons ici à mettre en doute « l'enthousiasme » qu'aurait éprouvé Pichot pour Wordsworth. Le chapitre qu'il lui consacre est sobre, judicieux et impartial.

2. Octobre 1825, t. XXVIII, p. 243-245.

3. Voir, par exemple, son chapitre sur Moore.

4. *Globe*, II, p. 921, le 29 oct. 1825.

pour l'exécuter des moyens beaucoup moins subtils [1]. Pendant quatorze pages elle accable notre auteur de ses sarcasmes et de ses vitupérations. La phrase la plus élogieuse de cette algarade tonitruante consent à admettre que « parmi de tels *caeci* (que les Français) M. Pichot peut passer pour un *unoculus* ».

Pichot lui-même, en parlant de la réception de son livre, n'essayera pas de faire croire qu'elle fut unanimement favorable.

> Il me valut quelques lettres fort aimables que j'ai conservées... Tous ces honneurs et ces compliments m'indemnisèrent de quelques critiques, justes d'ailleurs et même de quelques diatribes... Les aristarques britanniques... sans pitié pour ma jeunesse [2], m'attachèrent au pilori des Revues et des Magazines de Londres, comme coupable d'avoir outragé toutes les susceptibilités britanniques ...[3].

III

« Obtenir une seconde édition, mais véritablement seconde édition, c'est pour un auteur un triomphe et le garant d'un succès mérité », dit un journal de l'époque [4]. Le *Voyage en Angleterre* n'a pas connu ce triomphe. Malgré la phrase sibylline du *Journal des Débats* qui nous assure qu' « une partie de la première édition a été enlevée en peu de jours » [5], la vente continue à être assez lente. L'édition n'est pas encore écoulée en 1830 [6].

D'autre part, plusieurs indices semblent confirmer que le livre n'a pas atteint le nombre de lecteurs espéré. Le quatrième volume du *Voyage*, et l'ouvrage promis sur la médecine anglaise, n'ont jamais paru, bien qu'existant en manus-

1. Vol. 32, nº 64, oct. 1825, p. 342-355.
2. En 1825, il a trente ans.
3. *L'Irlande et le Pays de Galles*, Guillemin, Paris, 1850, 2 vol. in-8º, I, VII-VIII.
4. *Journal de Paris*, le 21 juillet 1825, p. 4.
5. *Journal des Débats*, le 2 juillet 1825.
6. Cf. l'annonce du *Voyage* qui se trouve sur la couverture de l'*Histoire de Charles-Édouard*, de Pichot, 2 vol., 1830.

crit [1]. D'ailleurs, si le *Voyage* avait eu un succès retentissant, comment expliquerait-on que sur les quatre périodiques qui rendent compte de son opuscule sur la petite vérole, paru quelques mois seulement après le *Voyage*, un seul ait su reconnaître en Pichot l'auteur de celui-ci ?

De même, l'*Année Française* pour 1825 [2], revue de la production scientifique et littéraire de l'année, ne souffle mot du *Voyage*, bien qu'elle renferme des notices sur une foule d'ouvrages du même genre. Ce silence est d'autant plus déconcertant que l'*Année Française* compte parmi ses collaborateurs trois anglicisants de marque [3].

Le livre de Pichot n'a donc pas été un succès commercial. Il semble avoir joui cependant d'un certain succès d'estime. Vers la fin de l'année de sa publication, en effet, les journaux annoncent que « son Excellence le ministre de la maison du roi a fait prendre pour chacune des bibliothèques des châteaux royaux un exemplaire » du *Voyage* [4]. Dès la parution de son livre, Pichot, par les excès même de son culte pour le romancier écossais, fait autorité en ce qui concerne sir Walter Scott [5], et comme, depuis le succès prodigieux de sa traduction des *Œuvres complètes*, il faisait déjà autorité pour Byron, on ne peut guère lui contester le prestige dont il jouissait auprès de ceux qui cherchaient à se documenter sur la littérature anglaise. On lui demande de rédiger le texte explicatif pour le volume de dessins de Pernot [6], texte qui

1. Pour cette *Histoire de la Médecine anglaise*, voir *Voyage*, I, xviij et *Opinions des Médecins d'Édimbourg sur la petite vérole et la vaccine*, A. Pichot, Ladvocat, 1825, p. v, et 10, 31. *L'Histoire de la médecine* était annoncée dès 1823.

Pour le tome IV du *Voyage*, v. *Voyage*, I, xviij. Ce quatrième tome devait comprendre l'histoire du jacobitisme en Angleterre et le récit des visites de Pichot aux poètes du lac. L'histoire du jacobitisme est passée dans *Charles-Édouard*, 1830, tandis que les chapitres supplémentaires sur les lakistes ont été tout simplement supprimés. Ceci est assez significatif, tant pour la psychologie de Pichot que pour l'histoire du lakisme en France.

2. 2 vol., Roret, Paris, 1826.

3. A. de Montémont, traducteur de Campbell, de Rogers et de Burns (1824-1825) ; Ch. Coquerel, collaborateur de la *Revue britannique*, et plus tard auteur de l'*Histoire abrégée de la littérature anglaise* (1828) ; Ch. Dupin, auteur de nombre d'ouvrages techniques sur la Grande-Bretagne.

4. *La Quotidienne*, le 14 déc. 1825, p. 3. ; *Le Courrier Français*, le 13 déc. 1825.

5. *Le Corsaire*, le 7 octobre 1825, III, p. 4.

6. *Vues pittoresques de l'Écosse*, Paris, 1825.

met très largement à contribution les romans en prose et en vers de Scott, et deux ans plus tard, il est l'un des éditeurs des *Living Poets of England*, [1] dont les deux volumes font de généreux emprunts au *Voyage*. Nous avons relevé dans la presse de l'époque plusieurs autres indices, dont il serait oiseux de rapporter ici le détail [2], mais qui sembleraient également indiquer que, grâce au *Voyage*, Pichot s'est taillé une niche de prophète attitré de la littérature anglaise. Signalons à ce sujet que les articles que consacre le *Moniteur Universel* [3] aux *Living Poets* sont beaucoup plus respectueux pour le *Voyage* que les comptes rendus que celui-ci avait provoqués lors de sa parution.

IV

Dans quelle mesure le *Voyage* a-t-il contribué à faire connaître les lakistes en France ?

Il est certain que sa publication n'a pas été le signal d'une vague d'enthousiasme pour la poésie de Wordsworth et de Coleridge. Loève-Veimars, il est vrai, traduit les *Sept Sœurs* de Wordsworth, et parle de sa tentative, avortée selon lui, de rajeunir la ballade [4]. Cependant, son recueil ne doit rien à Pichot. Chose significative, le *Mercure*, en rendant compte des *Ballades*, passe sous silence le nom de Wordsworth dans la longue liste d'auteurs qu'il donne comme les plus connus en France et figurant dans le recueil. Cette liste, pourtant, comprend des talents de l'ordre de Lewis, Bruce, Gay et Cunningham [5]. Le livre de Pichot avait-il donc fait si peu de bruit ? Et que penser du dédain hostile de ce rédacteur de la *Revue Encyclopédique* qui va jusqu'à préférer Milman, Cornwall et Mrs. Himans (*sic*) à la « poésie romantico-méta-

1. 2 vol. chez Baudry, 1827.
2. V. notre mémoire, p. 98-100.
3. Le 25 sept. 1827, p. 1361-1362 ; le 19 oct. 287, p. 1457-1458.
4. V. *Ballades, Légendes et Chants populaires de l'Angleterre et de l'Écosse*, Paris, in-8°. (Paraissent au mois d'août. Texte anglais et texte français.) Pour les lakistes, v. p. 18. Il est intéressant de constater que la *Revue encyclopédique* (sept. 1825, xxvii, 859-862) n'est pas d'accord avec Loève-Veimars sur ce point.
5. *Mercure du XIXe siècle*, XII, 1826, p. 17-18.

physique » des lakistes [1] ? On le voit, le ton des rares allusions [2] faites aux lakistes dans la presse française n'a guère changé. On les ignore ou on les méprise.

Voici cependant un témoignage involontaire, et par là même d'autant plus précieux, du rôle véritable que le *Voyage*, tant par sa forme que par son contenu, était appelé à jouer. En rendant compte d'une nouvelle traduction du *Don Juan* de Byron, un collaborateur anonyme du *Globe* reproche au traducteur d'être trop peu au courant de la littérature anglaise, et rejetant l'explication qu'il donne de l'appellation « lakiste », ajoute : « On sait généralement que Wordsworth, Southey, Coleridge et Wilson sont ainsi nommés parce qu'ils ont résidé ou résident près des lacs du Westmoreland et du Cumberland [3]... » L'intérêt de ce passage est d'être découpé presque mot à mot dans le *Voyage* de Pichot [4]. Malheureusement, preuve de l'utilité du livre de Pichot, ce texte est également preuve de l'ignorance où se trouvait le public à l'égard des lakistes. Deux ans après la parution de son livre, qui pour M. Smith aurait révélé les lakistes au public français [5], il faut toujours lui expliquer, comme en 1822, comme en 1823, ce qu'est l'école lakiste. Le *Voyage* n'a donc servi qu'à permettre aux journalistes d'accomplir une besogne qu'une diffusion plus grande lui aurait permis d'accomplir directement. Notons enfin que Ch. de Rémusat, à qui Pichot avait dédié une lettre de son *Voyage*, s'applique dans le *Globe* à faire comprendre à ses lecteurs que les caractères de la poésie anglaise moderne sont la peinture « des objets naturels et des sentiments simples », l'amour de la nature et le talent descriptif ; et qu'après cette énumération, qui pourrait très bien passer pour un inventaire des qualités de la poésie lakiste, il termine en faisant l'éloge de Burns, Crabbe, Scott et Byron. De Wordsworth il n'est pas question. [6]

1. XXIII, nov. 1825, p. 464.
2. Cf. *Revue encycl.*, XXV, 755, mars 1826 ; XXVI, 130-131, avril 1826. *Moniteur universel* : articles cités, note 3, page précédente. Le rédacteur, qui signe Amar, est sévère pour les lakistes, mais paraît faire beaucoup de cas du livre de Pichot.
3. *Le Globe*, le 18 août 1827, p. 316.
4. Cf. *Voyage*, t. II, 367.
5. V. Smith, *op. cit.*, p. 29.
6. *Le Globe*, le 25 août 1827.

Cependant, malgré l'attitude hostile ou indifférente de la plupart des admirateurs de la littérature anglaise, la poésie lakiste commence à pénétrer lentement en France [1]. Plus on approche des alentours de 1830, et plus fortement cette tendance s'accuse. Le malheureux Imbert Galloix a connu les lakistes par l'intermédiaire d'un mystérieux J. L., et les a trouvés « ravissants » [2]. Charles Coquerel, qui ne doit rien à Pichot, et semble même ignorer son livre, parle sommairement des lakistes dans son *Histoire Abrégée* [3], tandis que E. Magnin, rendant compte de *Joseph Delorme*, paraît déjà presque un fervent de l'école de Wordsworth [4]. Mais parmi les critiques de l'époque une telle attitude est assez rare.

Un indice plus sûr des progrès que font les lakistes parmi les cercles d'avant-garde, est qu'on commence à les imiter. Sans compter *Joseph Delorme*, où il y a, malgré tout, quelques réminiscences de Wordsworth [5], on peut citer d'abord l'imitation de *We are seven* que donne Fontaney dans ses *Ballades, Mélodies et Poésies diverses* [6]. En rendant compte de ce recueil, le *Mercure* cite les vers de Wordsworth [7], et plus tard donne une version en prose de l'*Idiot Boy*, quitte à ajouter :

De tous les contemporains de Lord Byron et de Walter Scott, sur lesquels M. Pichot a essayé d'éveiller la curiosité de ses lecteurs, Wm. Wordswoth est peut-être celui qu'il sera le plus difficile à naturaliser en France [8].

Est-ce une preuve de l'influence du livre de Pichot de le trouver cité ici ? Non, car de 1829 à 1831 Pichot est co-di-

1. Cf. une allusion au lac de Windermere dans la Correspondance de Stendhal, éd. Divan, t. 6, 216 (le 11 juillet 1827).

2. V. « Imbert Galloix », dans *Littérature et Philosophie mêlées*, V. Hugo, Charpentier, 1841, p. 289. Galloix est mort à Paris en 1827. Il a fréquenté l'Arsenal, où il a pu rencontrer Pichot.

3. Paris, 1828. V. Appendice.

4. *Le Globe*, le 11 avril 1829. Article recueilli dans *Causeries et Méditations*, I, 211. Cf. encore pp. 216-217.

5. L'unanimité est loin d'être faite sur les rapports entre Sainte-Beuve et les lakistes, et sur l'importance du rôle que Pichot aurait joué comme intermédiaire. Nous reprenons cette question plus loin.

6. Paris, 1829.

7. XXIV, 36-37, cité par Partridge, *op. cit.*, p. 107.

8. XXVII, 572, cité par Partridge, *op. cit.*, loc. cit.

recteur du *Mercure*, acheté par Ladvocat [1]. C'est donc lui-même qui se fait un peu de réclame à bon marché, ou bien un littérateur subalterne qui encense son chef.

Dans leurs *Poésies Anglaises* [2], Soulié et Henrion traduisent trois poésies de Wordsworth, et la notice consacrée au poète anglais offre quelques ressemblances avec le chapitre de Pichot. Ceci est d'autant moins étonnant que ce chapitre est dédié à Soulié.

Notons enfin que le *Globe* [3] paraît s'inspirer de Pichot dans son commentaire des méthodes de composition de Coleridge.

La conclusion qui se dégage de cette partie de notre étude nous oblige une fois de plus à nous séparer de M. Smith qui, non content d'affirmer que « jusqu'à la publication du *Voyage* les noms de Wordsworth et de ses confrères n'ont guère été prononcés en France » [4], ajoute que « Pichot a fait connaître au public français les charmes de cette nouvelle poésie » [5]. Au contraire, nous estimons que la diffusion du livre de Pichot a été trop limitée pour être de beaucoup dans le modeste courant de lakisme qui se dessine en France entre 1825 et 1830. Par ailleurs, le *Voyage* était bien loin de constituer la seule voie de vulgarisation dont pouvait disposer la littérature anglaise pendant cette période. Ici, comme ailleurs, il convient de faire la part des contacts personnels ; le nombre sans cesse croissant de Français qui traversaient la Manche ne pouvait que favoriser la diffusion de la littérature anglaise dans les salons parisiens.

Cependant, dans le cas de Fontaney et de Soulié, il est juste de signaler que tous deux fréquentaient l'Arsenal, où ils avaient sans doute rencontré Pichot. Soulié en particulier paraît avoir été lié avec l'auteur du *Voyage en Angleterre*.

V. — *Le Rayonnement du Voyage.*

Nous avons vu que par suite de sa vente décevante, l'influence du *Voyage en Angleterre* n'a pu être aussi grande

1. Cf. les lettres inédites conservées à l'Arsenal, Collection P. Lacroix.
2. Bibliothèque choisie, Béthune, Paris, 1830.
3. Le 20 janvier 1830, cité par Partridge.
4. Ceci est assez inexact. V. plus haut.
5. Smith, *op. cit.*, p. 348.

qu'on l'a parfois supposé. D'un autre côté, le *Voyage* a joui d'un certain succès d'estime auprès des journalistes, à qui il a servi de livre de référence, et auprès de certains amis personnels de l'auteur. Il nous reste maintenant à préciser l'importance de ce succès d'estime pour la vulgarisation de la littérature anglaise en France. En effet, un livre peut marquer dans l'histoire littéraire non seulement par la quantité, mais par la qualité intellectuelle de ses lecteurs. Est-ce le cas pour le *Voyage* ?

On aurait pu croire que Sainte-Beuve, qui avait rendu compte du *Voyage*, dans le *Globe*, avait peut-être subi l'influence de Pichot [1]. Mais Sainte-Beuve, à l'époque où il rendait compte du *Voyage*, n'était guère favorable aux lakistes, à l'exception de Kirke White, qu'il ne veut pas, cependant, associer à l'école de Wordsworth. Nous ne pouvons guère examiner à fond ici la question de l'étendue des connaissances de Sainte-Beuve en ce qui concerne la langue et la littérature anglaises. Nous ne pouvons que constater qu'il y a, à ce sujet, deux théories en présence ; la première, élaborée par MM. Séché, Michaut, Harper, Smith et Bonnerot [2], soutient que Sainte-Beuve, dès son enfance en contact avec la culture anglaise, lisait couramment l'anglais aux environs de 1818. MM. Smith et Bonnerot affirment en outre que Sainte-Beuve avait déjà fait la connaissance des lakistes avant de lire Pichot.

La deuxième théorie, celle de M. Combe, met en avant que Sainte-Beuve n'a appris l'anglais qu'à partir de 1818, qu'il

1. C'est la thèse de M. Smith, dont l'argumentation, cependant, devient à ce sujet assez obscure.

2. J. Bonnerot, Lettres Inédites de Ch. et Arthur Neate à Sainte-Beuve, *Revue de Littérature Comparée*, 1933, p. 688. Cf. *Correspondance générale de Sainte-Beuve* (éd. J. Bonnerot), p. 40, n. 3. M. Bonnerot affirme que Sainte-Beuve lisait de bonne heure les lakistes dans le texte, mais n'apporte malheureusement aucune preuve. — Léon Séché (*Sainte-Beuve, son esprit, ses idées*, 2 vol., 1904) veut que Sainte-Beuve ait appris l'anglais de bonne heure, mais croit qu'il a eu la révélation des lakistes par Pichot (I, 61). D'autre part, M. Séché va jusqu'à affirmer qu'en 1828 Sainte-Beuve a lu Keats, ce qui nous paraît un peu téméraire (I, 86). — M. Harper (*Sainte-Beuve*, Philadelphie, 1909) suit Séché d'assez près. Il commet l'erreur de louer la justesse des vues de Sainte-Beuve sur l'évolution de la poésie anglaise, alors que celui-ci ne fait que paraphraser Pichot (pp. 78-79). — M. Smith ajoute peu à Séché, à qui il renvoie (Smith, *op. cit.*, p. 70). Il croit cependant que Sainte-Beuve a eu une connaissance superficielle des lakistes avant de lire Pichot, et qu'il connaissait bien Cowper.

ne l'a jamais su très couramment, que le livre de Pichot ne l'a pas orienté vers les lakistes, que c'est seulement à partir de 1828, lors de son retour d'Angleterre, qu'il les a lus avec une attention sérieuse, et que leur influence sur sa production poétique a été beaucoup exagérée [1]. M. Baldensperger trouve lui aussi que les connaissances que possédait Sainte-Beuve de la langue anglaise étaient assez précaires. Ajoutons, pour notre part, que, n'était le fait que Sainte-Beuve donne une citation d'une revue anglaise dans un des articles qu'il a consacrés au *Voyage*, nous serions tenté de donner gain de cause à M. Combe.

L'importance de tout ceci est que *si* Sainte-Beuve ne connaissait guère les lakistes avant de lire le livre de Pichot ; *si* ce livre lui a inspiré le désir de les mieux connaître ; *si* sa maîtrise de la langue anglaise suffisait à lui permettre de satisfaire son désir : alors, et alors seulement, Pichot devient dans une certaine mesure responsable de l'élément lakiste dans l'œuvre de Sainte-Beuve, pour réduit qu'il soit.

La thèse suivant laquelle Pichot aurait joué en quelque sorte le rôle de catalyseur entre Wordsworth et Sainte-Beuve repose donc sur des éléments qui sont loin d'être établis. Cependant, malgré l'absence de preuves positives [2], il semble naturel de supposer que le livre de Pichot ait été pour quelque chose dans l'intérêt porté par Sainte-Beuve aux lakistes [3]. Quoi qu'il en soit, cette influence n'a pas agi seule. Le *Globe* [4] parle sommairement des lakistes, et même des « badauds » [5] avant la parution du *Voyage*, Sainte-Beuve lui-même connaissait au moins les apparentés Kirke White et Cowper [6] avant de lire le *Voyage*, et d'autres anglicisants, sans relations avec Pichot, avaient parlé des lakistes avant et après lui.

1. Th. S. G. Combe, *Sainte-Beuve poète et les poètes anglais*, Delmas, Bordeaux 1937, p. 11-12, 13-15, 17-18, 21 ss.

2. Sainte-Beuve ne parle jamais de Pichot, pas plus dans les *Lundis* et les *Portraits littéraires* que dans la *Correspondance*. Celle-ci cependant est loin d'être complète pour les années antérieures à 1830.

3. Sainte-Beuve est reçu à l'Arsenal à partir de 1827. Il aurait pu y rencontrer Pichot.

4. *Globe*, jeudi 23 juin 1825, 629-630.

5. C'est-à-dire, les Cockneys.

6. V. les articles qu'il consacre au *Voyage*.

Ni Charles de Rémusat, ni Victor Hugo [1], ni Lamartine [2], auxquels Pichot avait dédié une lettre de son *Voyage*, ne parlent de lui entre 1825 et 1830. Lamartine devient par la suite intimement lié avec Pichot [3], mais, quelle que soit sa connaissance de l'anglais [4], il n'avait nullement besoin du *Voyage* pour être initié à la littérature anglaise [5]. Lamartine a connu les lakistes, mais à quelle époque ? Les allusions de Reyssié sur ce point sont loin d'être explicites [6].

Mais le silence de Nodier est bien autrement étonnant. Pichot lui a voué un culte tout spécial, et bien que Nodier ne semble pas lui avoir rendu son affection un peu intéressée, il n'a pas dédaigné de mettre à contribution l'auteur du *Voyage*. Pourtant, nulle part dans sa *Correspondance* [7] ni dans celle de Weiss [8], qui en forme le complément naturel, il n'est question de Pichot ni de son *Voyage*.

Parmi les artistes, ni David D'Angers [9] ni Delacroix ne parlent de Pichot qu'ils avaient sans doute rencontré pourtant chez Nodier. Le premier voyage en Angleterre de David d'Angers remonte à 1816, six ans avant celui de Pichot. Il y revient en 1829 accompagné des frères Pavie. Comme il avait déjà fait la connaissance des marbres d'Elgin et de l'œuvre de Flaxman, rien n'autorise à supposer que ce soit l'influence de Pichot qui l'ait décidé à faire son voyage de 1829. On pourrait même soutenir le contraire, à savoir que c'est l'intérêt porté à l'art anglais contemporain par les ha-

1. *Œuvres posthumes de Victor Hugo*, Calmann-Lévy, 1896. Correspondance. *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, Ollendorff. — Nodier et Hugo étaient tous deux absents de Paris en avril-mai et juillet-septembre 1825.

2. *Correspondance de Lamartine*, 6 vol., éd. Mme Valentine de Lamartine. Hachette-Fourne-Jouvet, 1874. A l'époque de la publication du *Voyage*, Lamartine se trouve à Mâcon, où il reçoit Nodier et Hugo en route pour la Suisse (iii, 365). Au mois de septembre, il part pour Florence, d'où il suit avec un grand intérêt les affaires d'Angleterre.

3. *Le Constitutionnel*, le 18 octobre 1865. Cf. *Arlésiennes* (Pichot, Paris, 1860). Épître à Lamartine, etc.

4. Cf. H. Guillemin, *Jocelyn*, 1936, p. 564, et Georges Roth, « Lamartine et le Cimetière de Campagne de Thomas Gray », *Rev. de Litt. Comp.*, 1923, 651.

5. F. Reyssié, *La Jeunesse de Lamartine*, 1892, p. 129, 134. Cf. aussi p. 108-109, 117.

6. Reyssié, *op. cit.*, p. 221, et *Journal des Débats*, le 22 février 1878.

7. *Correspondance inédite*, éd. Estignard, 1871.

8. *Lettres de Ch. Weiss à Nodier*, éd. Léonce Pingaud, Champion, 1889.

9. *David d'Angers*, sa vie, son œuvre. Jouin, Plon, 2 vol. in-4°, 1878.

bitués de l'Arsenal qui aurait amené Pichot à faire une si grande place à la sculpture et à la peinture anglaises dans son livre.

Cette impression se trouve renforcée par le témoignage du *Journal* et de la *Correspondance* de Delacroix [1]. Celui-ci vient à Londres pour la première fois en mai 1825, un mois avant la publication du *Voyage*. Comme on le sait, la littérature [2] et la peinture anglaises l'ont vivement intéressé. Faudrait-il chercher le point de départ de cet intérêt dans des conversations hypothétiques qu'il aurait eues avec Pichot à l'Arsenal ? Cette supposition devient tout à fait superflue, si nous nous rappelons que, dès avant 1818, Delacroix est lié avec Soulier, qui avait passé son enfance en Angleterre et qui en 1822 apprendra l'anglais à son ami [3] ; qu'il connaissait Philarète Chasles, son condisciple au Lycée Impérial [4] ; que dès le printemps de 1823 il fréquente les quatre frères Fielding, peintres et aquarellistes, qui le décideront à venir en Angleterre [5]. Une foule d'autres indices confirment que son initiation tant à la littérature qu'à l'art anglais s'est affectuée en dehors de Pichot[6]. D'un autre côté il est intéressant de constater qu'il a lu l'*Essai sur Byron* de Pichot, qu'il ne nomme pas [7].

1. Quand nous avons rédigé notre mémoire nous ne connaissions que l'édition Burty des *Lettres de Delacroix* (Quentin, 1878) — que nous avons complétée par les *Lettres Inédites* (éd. J.-J. Guiffrey, 1877) — et l'édition Flat et Piot du *Journal*. Depuis nous avons pris connaissance des éditions de M. André Joubin (*Journal*, Plon, 3 vol., 1935 et suiv., et *Correspondance générale*, Plon, 5 vol., 1936-1938) qui seront sans doute définitives. Dans les références nous précisons à laquelle de ces éditions nous renvoyons.

2. Rappelons, parmi ses œuvres, les six sujets tirés de Byron, les quatre de W. Scott, les 5 de Shakespeare et le sujet tiré du *Melmoth* de Maturin (V. Joubin, *Corresp. génér.*, v. 211 et suiv.).

3. *Journal*, Joubin. Cf. *Corresp.*, Joubin, I, 156, n. 3.

4. *Corresp.*, Joubin, I, 112, n. 1. Cf. *Journal*, Joubin, I, 5.

5. *Journal*, Joubin, I, 28. Son projet de voyage remonte au moins au 11 octobre 1823.

6. *Journal*, Joubin, I, 67, 2 avril 1824 (*Caleb Williams*) ; I, 59, 6 mars 1824 ; (*Jane Shore* et le théâtre d'Otway) : I, 68, 4 avril 1824 ; (*Melmoth*, de Maturin) : I, 85, 26 avril 1824 (*Saint-Léon*, de Godwin) ; I, 35, nov. 1823 (Constable) : I, 116, 30 juin ; (Haydon, West et les marbres d'Elgin), etc. Signalons qu'en janvier 1824, Delacroix est présenté à Stendhal (I, 46).

7. *Journal*, éd. Flat et Piot, I, 119, 15 mai 1824.

Ni Berlioz [1], ni Michelet, qui s'intéressaient beaucoup à la littérature anglaise, ne paraissent avoir connu ni Pichot ni son *Voyage*. Berlioz parle assez souvent de Moore, et quelquefois de Byron, mais jamais de Pichot. Cependant le silence de Michelet est bien autrement inquiétant que le sien, car celui-ci, bien qu'il n'eût que peu de sympathie pour les Anglais, étudia avec passion leur littérature de 1822 à 1827 [2]. M. Jean-Marie Carré a publié [3], d'après les papiers intimes de Michelet, la liste de ses lectures. Comme il savait très bien l'anglais, il lisait Shakespeare, non seulement dans la traduction Guizot-Pichot [4], mais aussi dans le texte ; il dévorait Byron et Scott, et lisait, pour mieux connaître les écrivains d'outre-Manche, un cours de belles-lettres de Blair, compilation assez médiocre. Dans son journal (année 1825), on a pu relever les titres de non moins de quatre romans de Scott [5]. Étant donné que le livre de Pichot est avant tout un hymne d'adoration en l'honneur du « grand inconnu », il serait étonnant que Michelet ne l'eût pas lu, pour peu qu'il eût fait du bruit dans le monde littéraire, d'autant plus qu'il a eu la curiosité de lire Blair. Pourtant, il n'en parle pas.

On aurait pu croire, d'après la *Correspondance* et les *Souvenirs d'Egotisme* [6], que Stendhal n'avait jamais entendu parler de Pichot ni de son *Voyage*. On sait pourtant l'intérêt porté par Stendhal à l'Angleterre. Fervent admirateur de Byron, il connaissait aussi *Lalla Rookh* [7], qu'il avait lu peut-être dans la traduction de Pichot, et avait admiré de bonne heure sir Walter Scott, bien qu'il dût changer d'avis sur le romancier écossais par la suite. Et en effet, il est question dans la *Correspondance* de toute une galerie d'ouvrages sur

1. Hector Berlioz, *Mémoires*, 2 vol., 1870 ; *Correspondance inédite* (1819-1868), 1899 ; *Lettres intimes*, 1882.

2. G. Monod, *La Vie et la Pensée de Jules Michelet*, p. 329.

3. J.-M. Carré, *Michelet et l'Angleterre* (*Rev. de Litt. comp.*, 1924, p. 270 et suiv.). (Article recueilli dans *Michelet et son temps.*)

4. Guizot et Pichot avaient revisé ensemble la traduction Letourneur (1820 et suiv.).

5. Carré, *op. cit.*

6. Editions du Divan. *Correspondance*, 1934-1935, 9 vol. *Souvenirs d'Egotisme*, 1927, 1 vol.

7. *Corresp.*, v. 313, le 15 mars 1820. A Moore.

l'Angleterre [1], galerie où, cependant, le *Voyage* brille par son absence. Nous ne saurions guère trouver un témoignage plus frappant de la médiocrité attribuée aux trois tomes de Pichot par ses contemporains, car la meilleure preuve que Stendhal connaissait le *Voyage*, c'est qu'il en rendit compte pour deux revues britanniques. Deux lignes lui suffisent pour l'exécuter dans la *New Monthly* [2], et dans la *London Magazine* [3] l'exécution, pour être plus longue, n'en est guère moins inexorable. Plus tard, ce sera le malheureux Amédée lui-même qui s'attirera les sarcasmes de l'auteur du roman *le Rouge et le Noir* [4].

A en croire M. Trahard [5], Mérimée aurait lu et goûté le *Voyage*. Il est difficile cependant de préciser l'influence que le livre de Pichot a pu exercer sur lui. Le *Théâtre de Clara Gazul* remonte à la *Collection des Théâtres Étrangers*, et précède les chapitres que Pichot consacre au théâtre anglais dans son *Voyage*. Mérimée a-t-il été amené à passer en Angleterre par sa lecture de Pichot ? On pourrait le supposer. Seulement, il y avait déjà longtemps qu'il évoluait dans le cercle de Delécluze, où tout le monde s'intéressait à la littérature et aux institutions anglaises. Rappelons également que son père avait déjà traversé la Manche. Pichot a peut-être stimulé en Mérimée le goût de la poésie populaire [6].

Le malheureux Imbert Galloix a sans doute rencontré Pichot chez Nodier en 1827 [7]. Il ne serait pas étonnant que celui-ci fût pour quelque chose dans l'enthousiasme presque maladif du poète genevois pour la littérature anglaise. Ajoutons que les habitués de l'Arsenal eussent difficilement ignoré le *Voyage*. Le cénacle de Nodier comptait alors nom-

1. V. par ex. Lettres du 8 juin, vi, 156 et du 10 janvier 1830, vi, 283, etc.
2. Le 1er sept. 1825 ; *Courrier Anglais* (Divan), ii, 312-313.
3. Le 14 août 1825 ; *Courrier Anglais*, v. 141-142. Cf. v. 159.
4. Henri Brûlard (*Divan*), ii, 93. Ajoutons que le *Voyage* ne faisait pas partie de la bibliothèque de Stendhal à Civita-Vecchia, bien qu'il possédât la traduction Guizot-Pichot de Shakespeare et la *Collection des Théâtres Étrangers* à laquelle Pichot avait collaboré (*Revue de Litt. comp.*, 1925, p. 326).
5. Trahard, *op. cit.*, I, 248 et I, 255-256. Cf. plus haut.
6. En 1826 il lit les *Chants populaires des Frontières Méridionales de l'Écosse*, trad. Artaud, 4 vol. chez Gosselin, 1826. V. Trahard, I, 248.
7. *Littérature et Philosophie mêlées*, p. 279, ou « *P.* » est peut-être notre Pichot.

bre de littérateurs et d'artistes qui avaient déjà fait la traversée de la Manche avant Pichot ou qui devaient la faire après lui. Même ceux qui ne croient pas devoir se déplacer s'intéressent à la Grande-Bretagne. Parmi ceux qui ont visité le pays de Byron, de Scott et de Moore, on remarque Nodier, Cailleux, Crozat, Delacroix, Géricault, Isabey, David d'Angers, Victor Pavie ; et parmi les curieux de littérature anglaise, on compte les frères Deschamps, Alex. Guiraud, Fontaney, Soulié et Lamartine [1].

Si l'on ajoute à ce nombre Guizot, Thiers et Villemain, qui ne fréquentaient pas l'Arsenal, mais qui s'intéressaient à divers aspects de la culture et de la civilisation britanniques, et à qui Pichot avait dédié une lettre de son *Voyage*, on aura une assez bonne idée de l'élite qui aurait pu former le cercle de lecteurs du *Voyage*.

Mais le *Voyage* est avant tout le livre de l'Arsenal. « Mon cher ami Nodier » y est invoqué à tort et à travers, et, en effet, le romantisme très particulier dont le *Voyage* est imprégné n'aurait guère pu se développer ailleurs que chez le prestigieux bibliothécaire du roi. Le salon de Nodier formait une espèce de terrain neutre où les protagonistes des deux écoles rivales pouvaient s'affronter sans en venir aux mains.

En 1824, comme le dit M. Séché [2], le romantisme n'était pas encore nettement défini, ce qui permettait tout à la fois d'en être et de s'en défendre.

Ce romantisme, Pichot le fait sien. C'est ainsi que, tout en préconisant la réforme dramatique en France, réforme qu'il estime trop longtemps différée, il trouve encore le moyen de louer Racine aux dépens de Shakespeare. C'est encore ainsi que, lors de la représentation houleuse d'*Hernani* en 1830, il fera au drame un accueil plein de réserves [3].

1. *Le salon de Ch. Nodier*, éd. Albert Morancé, 1927, in-4°.
2. L. Séché, *Le Cénacle de la Muse Française*, 1909, p. 239.
3. Lettre inédite à Paul Lacroix, le 2 mars 1830, Bibl. de l'Arsenal. Cf. encore son opinion sur *Notre-Dame de Paris*, dans une lettre de mars 1831.

VI

Voici donc la conclusion à laquelle nous aboutissons. Le *Voyage en Angleterre*, loin d'orienter son siècle, ne fait le plus souvent que le suivre. Là où Pichot se montre le plus novateur, c'est-à-dire dans sa critique de l'école lakiste, il n'a été suivi que par certains amis personnels. Admirateur assez objectif de la poésie[1] de Wordsworth, Pichot sonnait la diane à des gens endormis et qui n'étaient pas pressés de s'éveiller [2].

Vouloir attribuer au *Voyage* une grande influence sur le public français de son temps, c'est négliger le fait, capital selon nous, qu'il n'en a jamais paru de réimpression ni de réédition. On ne peut nier que sa publication ne fût opportune, et il faut mettre son échec sur le compte de son incontestable médiocrité. L'ouvrage a cependant joui d'un certain succès auprès d'un cercle assez restreint de lettrés qui s'intéressaient déjà à la littérature anglaise, surtout auprès de ceux qui fréquentaient l'Arsenal et connaissaient Pichot personnellement. Le *Voyage* a également servi de livre de référence aux journalistes qui avaient besoin pour des raisons professionnelles d'étoffer les notions assez vagues qu'ils possédaient de la poésie anglaise.

Livre diffus et indigeste, le *Voyage* se prêtait en effet plutôt à la consultation qu'à la lecture. A ce point de vue, il avait de très solides mérites, dont le principal était de présenter la poésie anglaise à ses lecteurs français par le moyen d'extraits plus ou moins fidèlement traduits. Il offrait également l'avantage de rassembler dans un seul ouvrage les éléments d'une critique souvent pénétrante des poètes modernes d'outre-Manche, critique qui, pour être puisée le plus souvent dans les revues britanniques, n'en était pas moins

1. Nous nous séparons totalement sur ce point de M. Smith (*op. cit.*, p. 31, 53, 64, etc.) qui croit trouver en Pichot un disciple de Wordsworth, un « enthousiaste » d'une ferveur passionnée ». Il est vrai que M. Smith n'a, du livre de Pichot, qu'une connaissance toute platonique (Cf. ce qu'il en dit, p. 30).

2. Selon tous les indices d'ailleurs, l'admiration de Pichot pour Wordsworth n'a pas duré. Pichot lui en voulait-il un peu de ne pas avoir réussi auprès du public français ? Notre Amédée aime beaucoup ceux à qui la fortune sourit, mais il est impitoyable pour les ratés.

judicieuse. Débarrassés des éléments étrangers à la littérature, et de cette encombrante fiction de voyage, allégée des absurdités accumulées par la forme épistolaire, les trois volumes de Pichot, réduits à un seul, auraient sans doute connu le public que méritaient, sinon l'auteur lui-même, au moins la plupart des écrivains dont il parlait.

Pichot a bien eu une influence sur le public de son temps, mais c'est plutôt par sa traduction de Byron que par son *Voyage*. Cette traduction, qui a connu un si grand nombre d'éditions, a été non seulement entre les mains de tous les romantiques, mais aussi entre celles du grand public. C'est là un succès qui n'a pas été accordé au *Voyage*.

R. A. Leigh.

LE SONNET DES VOYELLES

Les réputations se fondent sur des méprises. D'emblée Rimbaud fut et ne fut que l'auteur d'un sonnet assignant des couleurs aux voyelles : dès 1888, Luque publiait une caricature coloriée où le jeune poète, déguisé en petit bébé, barbouillait les lettres de l'alphabet [1]. « C'est surtout pour le sonnet des Voyelles que M. Arthur Rimbaud est célèbre », écrivait en 1891 Anatole France [2] ; et Georges Pellissier, en 1893 : « Tout le monde connaît le fameux sonnet d'Arthur Rimbaud [3]. »

Tout le monde,... même le moins lettré des universitaires... De lointains professeurs [4] le citent à leurs élèves comme un exemple à ne pas suivre ; les commis-voyageurs le récitent à table d'hôte comme un témoignage de la décadence littéraire de notre pays [5].

Nous sommes en 1904. A mesure que s'étend la gloire de Rimbaud, s'accroît l'importance du poème. Histoires des littératures, essais, morceaux choisis, tous le citent. Quand on l'a dit « fameux », il semble que tout soit dit [6]. Automatiquement, les encyclopédies associent Rimbaud et « sonnet

1. *Les Hommes d'Aujourd'hui*, 1888, nº 318.

2. *L'Univers illustré*, 28 novembre 1891. Article reproduit dans le *Bulletin des Amis de Rimbaud*, nº 5, janvier 1936, p. 1-2.

3. *L'Évolution actuelle de la littérature*, dans *Essais sur la littérature contemporaine* (Paris, Lecène et Oudin, 1893), p. 377.

4. Au début de 1888, M. J. N. Van Hall mentionne Rimbaud dans *de Gids*, I, p. 434-435, et c'est pour citer la « théorie » des voyelles colorées.

5. Ernest Gaubert, *Une explication nouvelle du « Sonnet des Voyelles » d'Arthur Rimbaud* (*Mercure de France*, 1er novembre 1904), p. 551. Article reproduit en grande partie dans la même revue, 1er janvier 1935, p. 188-189.

6. « Rimbaud... détermine dans un sonnet fameux là couleur des voyelles ». E. Vigié-Lecoq, *La poésie contemporaine* (Paris, *Mercure de France*, 1896, p. 191).
« On connaît le fameux sonnet d'Arthur Rimbaud... ». Georges Pellissier, *L'Évolution de la poésie dans ce dernier quart de siècle* (*Revue de Paris*, 15 mars 1901).

des voyelles » [1]. A l'index des cinquante premiers volumes des *Publications of the Modern Language Association of America*, Rimbaud n'est mentionné qu'une fois, mais en ces termes : Rimbaud : « sonnet of » **18**.290 [2].

Conclusion : « Not so many years ago, in England, at any rate in spite of the championship of Arthur Symons

Article reproduit dans *Le mouvement littéraire contemporain*, Paris, Plon, 1902. Cf. p. 196.

« A. Rimbaud dont on connaît le fameux sonnet intitulé « Voyelles »... Marcel Braunschvig, *Le sentiment du beau et le sentiment poétique* (Paris, Alcan, 1904), p. 158, nº 1.

« Rimbaud, le poète du fameux sonnet des voyelles ». Léon Losseau, *La légende de la destruction par Rimbaud de l'édition princeps de « Une Saison en Enfer »* (*Annuaire de la Société des Bibliophiles et Iconophiles de Belgique*, 1915). Tirage à part en 1916. Article reproduit in extenso dans *Ma Revue* (Nice), nº 76, 1937-1938. Cf. p. 11.

« Rimbaud a cru gravement, ne fût-ce qu'un jour, à son fameux *Sonnet des Voyelles* ». Émile Cailliet et Jean-Albert Bédé, *Le symbolisme et l'âme primitive* (*Revue de Littérature comparée*, 1932, p. 377).

« Le fameux sonnet des voyelles ». Louis Seylaz, *Edgar Poe et les premiers symbolistes français* (Lausanne, La Concorde, 1923), p. 159.

« Le fameux sonnet des voyelles ». Jacques Rivière, *Rimbaud* (Paris, Kra, 1930), p. 191.

« His most famous poem is the *Sonnet des Voyelles* » C. H. C. Wright, *A history of French literature* (New York, Oxford University Press, 1925), p. 802, nº 1.

« The famous sonnet... » G. van Roosbroeck, *Decadence and Rimbaud's sonnet of the vowels* (*The Romanic Review*, avril-juin 1925). Article reproduit dans *The legend of the decadents* (New York, Institut d'études françaises, Columbia University 1927). Cf. p. 39.

« The notorious synesthetic « vowel-sonnet » of Rimbaud... »... Aron Schaffer, *Parnassus in France* (Austin, the University of Texas, 1929), p. 236.

« Rimbaud's famous and notorious poem, *Le Sonnet des Voyelles* ». Enid Starkie, *Arthur Rimbaud*, (London, Faber and Faber, 1938), p. 128.

« Rimbaud in un sonetto famoso... » Alfredo Galletti, *Il Novecento* (Milano, Fr. Vallard, 1935), p. 52.

« zoo heeft hij, in zijn vermaard Sonnet, gezegt... » A. G. van Hamel, Fransche Symbolisten, II (*De Gids*, 1902, II, p. 450).

Etc., etc...

1. « Le fameux sonnet des voyelles » P[hilippe] B[erthelot], *La Grande Encyclopédie*, Paris, t. XXVIII, p. 678.

« The Illuminations contain his sonnet on the vowels and the few other poems that make him one of the most original of French poets ». *The New International Encyclopedia*, New York, 1916, t. XX, p. 6.

« ... colorismo del curioso sonetto *Voyelles* ». V[ittorio] L[ugli], *Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti*, Roma, 1936, t. XXIX, p. 334.

« Het success van Rimbaud berustte op de slechts door handschriften bekende gedichten « Le Bateau Ivre » en vooral op « le sonnet des Voyelles ». *Winkler Prins Geïllustreerde Encyclopaedie*, Amsterdam, 1910, t. XIII, p. 635.

« Mnoho hluku natropil zvláště sonet *Les Voyelles...* » *Ottuv Slovnik Naučny Illustrovaná Encyclopaedie Obecnych Vedomosti*, v. Praze, 1904, t. XXI, p. 807.

Etc.

2. Référence d'ailleurs erronée.

and John Gray, the name Rimbaud connoted hardly more than a French symbolist author of two poems, a sonnet on the vowels and *Bateau Ivre* [1] ».

S'il avait moins étonné, le sonnet des voyelles n'eût pas conquis tant de réputation. Mais il se divulgua en des milieux où le désir de dérouter le public était plus déterminé que celui de la connaissance. Faut-il toutefois, à cause du *Pantagruel*, IV-56 (Comment entre les parolles gelées Pantagruel trouva des mots de gueule) :

Nous y veismes des mots de gueule, des mots de sinople, des mots d'azur, des mots de sable, des mots dorez

citer Rabelais comme précurseur de Rimbaud [2] ? Faut-il mentionner la *Musurgia Universalis* du jésuite allemand Anasthasius Kircher, lequel prétend que celui-là percevrait un mélange de merveilleuses couleurs, qui pourrait voir, sous l'effet d'un son, vibrer l'air ? Et le *Clavecin des odeurs*, du Père Castel, que Voltaire accueillait avec beaucoup d'intérêt ? Voltaire lui-même ?

Cette analogie secrète entre la lumière et le son, donne lieu de soupçonner que toutes les choses de la nature ont des rapports cachés, que peut-être on découvrira quelque jour [3].

Et les romantiques allemands ? Encore que nous ignorions quels d'entre eux furent connus de Rimbaud [4], il est impru-

1. E. H. W. Meyerstein, *Rimbaud* (*The London Mercury*, juin 1938, p. 181). Même en France : « le fameux sonnet des Voyelles qui, pour bien des gens, avec le *Bateau ivre*, résume Rimbaud... » Jacques Rivière, *Rimbaud*, p. 191. En effet, M. André Fontaine : « ... deux pièces capitales, *Les Voyelles* et le *Bateau Ivre*, » *Génie de Rimbaud* (Paris, Delagrave, 1934), p. 98. Florian-Parmentier, dans son *Histoire contemporaine des lettres françaises* (Paris, Figuière, s. d.), p. 54 ; René Canat, dans sa *Littérature française au XIXe siècle* (Paris, Payot, 1921), t. II, p. 106, ne citent de Rimbaud que le sonnet des *Voyelles*, etc... Si bien que M. Frédéric Lefèvre : « Rimbaud demeure pour beaucoup d'esprits superficiels le poète, un peu pervers, du sonnet des voyelles » *Arthur Rimbaud et Paul Claudel*, dans *Les Sources de Paul Claudel* (Paris, Lemercier, 1927), p. 58.

2. Cf. Van Roosbroeck, *The legend of the decadents*, p. 30. Le colonel Godchot reprend cette référence, *Arthur Rimbaud, ne varietur* (Nice, chez l'auteur, 1937), t. II, p. 38, ajoutant : « Rimbaud n'a rien inventé ».

3. *Eléments de la philosophie de Newton* (éd. 1738), p. 147.

4. Il semble que Rimbaud ait souvent tu le nom de ceux auxquels il doit le plus. Selon Gustave Kahn, par exemple, le sonnet des *Voyelles* serait dû en partie à l'in-

dent d'affilier les *Voyelles* aux livres de Novalis ou de Friedrich Schlegel, bien que se formule explicitement, soit dans l'*Ofterdingen*, soit dans les *Ideen*, la « Gleichsetzung aller Sinnessphären ». On pourrait d'ailleurs, avec la même incertitude, se référer au *Prinz Zerbino* de Tieck : « die Farbe klingt, die Form ertönt » [1],

fluence de Charles Cros, « à ce moment hanté de la photographie des couleurs et qui put l'orienter vers des recherches de ce genre ». *Symbolistes et décadents* (Paris, Vanier, 1902), p. 275. Le colonel Godchot proteste contre cette supposition : il n'est « pas douteux », assure-t-il, qu'il faille dater *Voyelles* avant septembre 1871 ; or Rimbaud ne connut Cros qu'après cette date. *Rimbaud ne varietur*, t. II, p. 19-20. Certes Rimbaud ne connut Cros qu'après cette date. Peut-être songeait-il à son poème dès le mois de mai 1871 : « Des faibles se mettraient *à penser* sur la première lettre de l'alphabet, qui pourraient vite ruer dans la folie » (lettre du 15 mai). Selon M. Ernest Delahaye : « Aux œuvres déjà citées, la première moitié de 1871 ajoute *Les Premières communions*, *Les Assis*, *Le Cœur volé*, *L'Orgie parisienne* ou *Parisse repeuple*, *Sœur de Charité*, *les Mains de Jeanne-Marie* et probablement le fameux sonnet des *Voyelles* ». *Rimbaud, l'artiste et l'être moral* (Paris, Messein, 1923), p. 35-36. M. Ruchon accepte cette date : *Jean-Arthur Rimbaud, sa vie, son œuvre, son influence* (Paris, Champion, 1929), p. 274). Arguant de la similitude entre *Voyelles* et *Quatrain*, il conclut que *Quatrain*, lui aussi, fut composé dans les six premiers mois de 1871. Il faut en effet rapprocher ces deux textes, mais pour en rejeter vers août-septembre au plus tôt la naissance. D'avril à juillet, Rimbaud accumule toutes ses malédictions. *Voyelles*, *Quatrain* sont purgés de ces dégoûts. M. Jean-Marie Carré les suppose donc écrits plus tard, à Paris, entre septembre et avril 1872. *La vie aventureuse de Jean-Arthur Rimbaud* (Paris, Plon, 1939), p. 81. Ce n'est ni invraisemblable, ni certain. L'on ne peut donc attribuer à Charles Cros une influence sur la genèse de *Voyelles*. Toutefois il reste que Rimbaud s'intéressait assez vivement aux poèmes en prose de Charles Cros pour déchirer dans l'*Artiste* les pages qui les contenaient. « Une brouille en était résultée. » Cf. Gustave Kahn, *Les origines du symbolisme* (Paris, Messein, 1936, p. 21) ; Ernest Raynaud, *La Bohême sous le second Empire, Charles Cros et Nina* (Paris, l'Artisan du livre, 1930), p. 65-66. Il y aurait lieu d'étudier ce que doivent les *Illuminations* au *Coffret de Santal*. Or Rimbaud ne parle point de Charles Cros, sauf pour demander *Faust* à Delahaye, *Lettres de la vie littéraire d'Arthur Rimbaud* (Paris, N. R. F., 1931), p. 99. Rimbaud ne mentionne dans sa correspondance aucun romantique allemand. Cela ne prouve nullement qu'il les ignorait. Également déduirait-on qu'il les connaissait assez bien pour vouloir celer tout ce qu'il leur devait.

1. Cf. Hans Thummerer, *Audition colorée* (*Das Literarische Echo*, 1911-1912, p. 1027-2033). Reprenant dans *Towards Herodiade* (Melbourne, University Press, 1934) les thèses qu'il soutenait dans *The Art of Arthur Rimbaud* (Melbourne, University Press, 1930), M. A. R. Chisholm signalait que l'Alchimie verbale de *Voyelles* avait été complètement élaborée par le romantisme allemand. M. Vladimir Jankélévitch, *Le Nocturne* (*Les Cahiers du Sud*, mai-juin 1937, p. 76) note également qu'« Avant Baudelaire et Rimbaud, les romantiques ont pressenti les correspondances des sons et des couleurs ; Jean-Paul, qui module des sons aux parfums, a été très attentif à ces sympathies ; et aussi Robert Schumann ». L'on cite vingt textes depuis la Bible jusqu'à Théophile Gautier, où Rimbaud aurait pu prendre l'idée de la Voyance. Pourquoi pas celui de G. H. Schubert : « Der Dichter, der Seher » ? Pourquoi pas ? mais aussi : Pourquoi ?

Il serait également hasardeux d'assigner à Newton, Gœthe, Voltaire, Rabelais ou Castel, la paternité des *Voyelles*.

Mais plus proche de Rimbaud, Léon Gozlan inventait la couleur des sentiments :

Comme je suis un peu fou, écrivait-il le 9 mai 1841 à un de ses amis, j'ai toujours rapporté, je ne sais trop pourquoi, à une nuance, les sensations diverses que j'éprouve. Ainsi pour moi la piété est bleu tendre ; la résignation est gris perle ; la joie est vert pomme ; la satiété est café au lait ; le plaisir est rose velouté ; le sommeil est fumée de tabac ; la réflexion est orange... etc. [1].

C'est qu'au XIXe siècle, par un retour aux évidences que formulait depuis des millénaires la pensée de l'Asie et par une prémonition des hypothèses scientifiques sur l'unité de composition de la matière, le pressentiment de la solidarité universelle atteignait enfin les meilleurs esprits. Rien n'était plus familier aux penseurs chinois que les « correspondances » entre couleurs, orients, nombres, viscères et sentiments. Fixant sur l'homme individuel une réflexion qui se détachait de la divinité (en qui l'homme religieux peut participer au cosmos), l'humanisme de la Renaissance avait coupé de son milieu l'individu, le laissant effrayé — fût-il Pascal— devant le « silence éternel » des « espaces infinis ». Omar Khayyam pouvait chanter :

Regarde-moi sourire. Prends cette urne et buvons en écoutant sans inquiétude le grand silence de l'univers.

Combien peu de gens l'entendaient, au grand siècle ! Mais le XIXe était féru d'orientalisme. Autant que le progrès des sciences physiques, la traduction des livres sacrés de l'Est contribua vraisemblablement à répandre des idées que soupçonnaient déjà certains penseurs du XVIIIe.

Toujours l'on cite Baudelaire [2]. On cite parfois Hoffmann. Beaucoup moins Gozlan ou Balzac [3] :

1. Cité par André Barre, *Le Symbolisme* (Paris, Jouve et Cie, 1911), p. 305.
2. Cf. Jean-Marie Carré, *La vie aventureuse de Jean-Arthur Rimbaud*, nouvelle édition, 1939, p. 256.
3. « Dans un grenier où je fus enfermé à douze ans, j'ai connu le monde, j'ai illustré la comédie humaine. » *Les Illuminations*, Vies, III, éd. de Cluny, p. 253.

Toutes les choses qui tombent par la Forme dans le domaine du sens unique, la faculté de voir, se réduisent à quelques corps élémentaires dont les principes sont dans l'air, dans la lumière ou dans les principes de l'air et de la lumière. Le son est une modification de l'air ; toutes les couleurs sont des modifications de la lumière : tout parfum est une combinaison d'air et de lumière ; ainsi les quatre expressions de la matière par rapport à l'homme, le son, la couleur, le parfum et la forme, ont une même origine, car le jour n'est pas loin où l'on reconnaîtra la filiation des principes de la lumière dans ceux de l'air [1].

Nous savons enfin que Rimbaud pratiquait Glatigny et qu'il a lu dans les *Flèches d'Or* [2] :

> J'accouple des mots, jaunes, bleus ou roses,
> Où je crois trouver de jolis effets.

Ce qui est à peine moins « bizarre » ou « mystérieux » que le premier vers de *Voyelles*.

Par malheur il s'est trouvé que « die Synästhesien wurden von jeher als einer der charakteristischen Kunstgriffe dieser Bewegung [le symbolisme] betrachtet », et le sonnet de Rimbaud comme la cause déterminante, avec les *Correspondances* baudelairiennes, de cette prétendue révolution [3]. Kurt Otto Weise a cependant pu étudier les synesthésies balzaciennes [4], et le sens commun accepter depuis longtemps « couleur criarde » et « note haute » ; Huysmans, enfin, présenter avant la publication de *Voyelles*, « l'orgue à bouche » de des Esseintes :

chaque liqueur correspondait au son d'un instrument. Le curaçao sec, par exemple, à la clarinette dont le chant est aigrelet et velouté ; le kummel au hautbois dont le timbre sonore nasille : la menthe et l'anisette, à la flûte, tout à la fois sucrée et poivrée, piaulante et douce ; tandis que, pour compléter l'orchestre, le kirsch sonne furieusement de la trompette... La similitude se prolongeait encore : des relations de tons existaient dans la musique des liqueurs, etc...

1. *Louis Lambert*, éd. Bouteron (Pléiade), t. X, p. 449.
2. *L'Art poétique de Thérèse.*
3. Stefan von Ulmann, *Synästhesien in den dichterischen Werken von Oscar Wilde* (*Englische Studien*, 1938, p. 254).
4. *Synästhesien in Balzac* (*Archiv für das Studium der Neueren Sprachen*, t. CLXXII, 1938, p. 173-187).

Quant à la spéculation sur les lettres de l'alphabet, elle ne devrait pas surprendre davantage. Sans remonter jusqu'à la tradition cabalistique, riche depuis le *Sepher Yetzireh*, de poèmes consacrés aux lettres de l'alphabet hébraïque, sans prétendre assimiler la « tentative » de Rimbaud aux strophes XXX-XXXVII du *Song to David* de Christopher Smart [1] :

Alpha, the cause of causes...
.....
Gamma support the glorious arch
.....
Eta with living sculpture breathes
.....
Next Theta stands to the supreme
.....
Iota's tuned to choral hymns
.....
Sigma presents the social droves
.....
Omega ! greatest and the best
.....

sans même invoquer Louis Lambert, lequel, parce qu'il incarne un génie prophétique, s'intéresse aux problèmes du langage :

La plupart des mots ne sont-ils pas teints de l'idée qu'ils représentent extérieurement ?, cette syllabe respire je ne sais quelle fraîcheur, etc... [2],

il faut bien citer Augustin de Plis, dont il existe un poème attribuant aux consonnes une valeur affective :

L'M à mugir s'amuse et meurt en s'enfermant ;
L'N au fond de mon nez s'enfuit en résonnant.
L'M aime à murmurer ; l'N à nier s'obstine.
L'N est propre à narguer ; l'M est souvent mutine.
.....
Renouvelé du grec, l'X citant la rixe
etc...

1. *A song to David and other poems* (Melbourne, privately printed, 1923). Nous devons à M. Édouard Roditi, qui suivait notre cours à Chicago, la connaissance du texte de Christopher Smart.
2. *Louis Lambert*, p. 355 et 356.

Enfin, plus de dix ans avant Rimbaud, le critique danois Georg Brandès imaginait, dans un de ses poèmes, les couleurs des voyelles :

J'aime Rimbaud, déclarait-il à Frédéric Lefèvre, et je me suis rencontré avec lui. En 1859 j'ai écrit un poème sur la couleur des voyelles ; c'était longtemps avant lui [1].

Rien donc ne devrait moins surprendre que l'entreprise de Rimbaud. Mais telle est l'ignorance, et la séduction de l'étrange : certains veulent voir une révolution ; d'autres, M. Spronck par exemple, qui savent reconnaître en ce sonnet « une vérité banale à force d'être vraie » [2], cependant le qualifient de « bizarre » [3].

* * *

Les problèmes posés par le choix d'un texte satisfaisant et les procédés publicitaires employés pour divulguer des versions prétendues nouvelles ont encore étendu, surtout ces dernières années, la réputation de *Voyelles*.

Publié par Verlaine dans *Lutèce* (1883), puis dans *Les Poètes Maudits* (1884 et 1888), réimprimé dans *Les Hommes d'aujourd'hui* [4] et dans *la Plume* [5], le sonnet fut longtemps reproduit sous la forme que voici :

Voyelles

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu, voyelles,
Je dirai quelque jour vos naissances latentes.
A, noir corset velu des mouches éclatantes
Qui bombillent autour des puanteurs cruelles,

Golfe d'ombre ; E, candeur des vapeurs et des tentes,
Lances des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelles ;
I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles
Dans la colère ou les ivresses pénitentes ;

1. Frédéric Lefèvre, *Une heure avec... 2e série* (Paris, N. R. F., 1924), p. 90.
2. *Les artistes littéraires* (Paris, Calmann-Lévy, 1889), p. 340. Voyez aussi Paul Souday, *Les livres du Temps* (Paris, Émile Paul, 1913), p. 104 : « M. René Ghil... a simplement poussé à des excès un peu comiques une opinion fort courante... »
3. *Les artistes littéraires*, p. 338.
4. 1888, nº 318.
5. 1er septembre 1889.

U, cycles, vibrements divins des mers virides,
Paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides
Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux ;

O, suprême Clairon, plein de strideurs étranges,
Silences traversés des Mondes et des Anges :
— O l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux !

Les différents éditeurs adoptèrent cette leçon, changeant parfois quelques détails de ponctuation, ou quelque majuscule, sans d'ailleurs qu'on puisse discerner la valeur des amendements. Mais en 1933, M. André Fontaine révéla, d'après un manuscrit de la collection Barthou, le texte authentique des *Voyelles* :

Les Voyelles.

A, noir ; E, blanc ; I, rouge ; U, vert ; O, bleu : voyelles
Je dirai quelque jour vos naissances latentes.
A, noir corset velu des mouches éclatantes
Qui bombinent autour des puanteurs cruelles,

Golfes d'ombre. E, frissons des vapeurs et des tentes,
Lances de glaçons fiers, rais blancs, frissons d'ombelles !
I, pourpre, sang craché, rire des lèvres belles
Dans la colère ou les ivresses pénitentes,

U, cycles, vibrements divins des mers virides
Paix des pâtis semés d'animaux ; paix des rides
Qu'imprima l'alchimie aux doux fronts studieux.

O, suprême clairon plein de strideurs étranges,
Silences traversés des Mondes et des Anges...
— O l'Oméga, rayon violet de ses yeux ! —

Cette version donnée par Berrichon en 1912 [1], reproduite en 1919 dans les *Manuscrits des Maîtres*, figurait dans les notes critiques de M. Ruchon (1929) ; elle orne aussi, en fac-similé, les *Œuvres complètes* de Rimbaud publiées en 1932 par les éditions de Cluny [2]. Analysée par des graphologues, elle fut par eux attribuée à la main de Verlaine, ainsi que plu-

1. *Jean-Arthur Rimbaud le poète* (Paris, *Mercure de France*, 1912), p. 165-166. M. André Fontaine le reconnaît d'ailleurs : *Génie de Rimbaud*, p. 98. Voir aussi p. 103.

2. Qui, p. 219, imprime le texte traditionnel, et non celui de la collection Barthou.

sieurs autres de la même collection [1]. MM. H. de Bouillane de Lacoste, Édouard de Rougemont et P. Izambard ont alors proposé « le texte définitif » [2] :

Voyelles

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu : voyelles,
Je dirai quelque jour vos naissances latentes :
A, noir corset velu des mouches éclatantes
Qui bombinent autour des puanteurs cruelles,

Golfes d'ombre ; E, candeurs des vapeurs et des tentes,
Lances des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelles ;

I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles
Dans la colère ou les ivresses pénitentes ;

U, cycles, vibrements divins des mers virides ;
Paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides
Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux ;

O, suprême Clairon plein des strideurs étranges,
Silences traversés des Mondes et des Anges :
— O l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux !

A peu de variantes près, ce « texte définitif » [3] confirme celui que d'abord donna Verlaine. Pour expliquer les divergences entre ces trois leçons, il faut admettre que :

Verlaine a eu successivement sous les yeux deux autographes de ce sonnet. Le premier, intitulé : *les Voyelles*, a été recopié par lui dans son cahier de 1871. L'autographe s'est perdu ; la copie nous reste. Le second, intitulé *Voyelles*, donnait un texte amélioré. C'est ce dernier autographe que Rimbaud donna à Blémont ; c'est ce texte définitif que Verlaine retint par cœur ; c'est celui qu'il

1. « M. Raoul Bonnet... et M. Chalvet... nous ont fait part de leurs doutes. A leur avis le fameux manuscrit du *Bateau Ivre* de la collection Barthou n'est pas de la main de Rimbaud, mais de celle de Verlaine. » Or *Voyelles* est de la même main. Cf. Édouard de Rougemont, H. de Bouillane de Lacoste et P. Izambard : *L'évolution psychologique d'Arthur Rimbaud d'après son écriture* (*Mercure de France*, 1er novembre 1936, p. 458-495).

2. Le manuscrit, actuellement déposé à la Maison de la Poésie, fut donné par Rimbaud à Émile Blémont. Cf. H. de Bouillane de Lacoste et Édouard de Rougemont, *Verlaine éditeur de Rimbaud* (*Mercure de France*, 15 juin 1937, p. 480, n° 3 *bis*).

3. Cf. Jean-Marie Carré, *La vie aventureuse de Jean-Arthur Rimbaud*, nouvelle édition, 1939, qui donne le fac-similé du sonnet.

reproduit dans ses *Poètes Maudits*. Seulement, en 1883, il le citait de mémoire : de là quelques altérations [1].

Il est plaisant de constater que ce fut la « révélation » du texte par M. Fontaine qui détermina en France un délire d'enthousiasme : la *nouvelle* ponctuation ainsi que l'article « les » (dans le titre) parurent à certains les signes d'un génie exceptionnel !

Le manuscrit, on le verra, donne comme titre *Les Voyelles*... Rimbaud a tenu à marquer qu'il ne parle pas de n'importe quelles voyelles... (*sic* !) [2]. — La substitution de *rais* à *rois* a pris à mes yeux, écrit M. Lucien Sausy, la valeur d'une révélation [3]. Etc...

Or il est clair à tout esprit non prévenu que les variantes ne justifient point tant d'exégèses ingénieuses : quoiqu'il reconnaisse par exemple que *bombinent* pourrait être la « version définitive d'Arthur », M. Coulon préfère *bombillent*, sous le prétexte qu'il existe « un genre de diptères appelées (*sic*) *bombiles*, que J.-H. Fabre écrit : *bombyle* ». Or Verlaine avait écrit « bombinent » dans le premier texte des *Poètes Maudits*, celui que publia *Lutèce*. Quelqu'une de ces inadvertances dont, éditeur, il était coutumier, lui fit donner plus tard « bombillent » [4].

*
* *

Mais parmi le petit nombre des esprits non prévenus, il en est peu qui se soient appliqués à l'intelligence du sonnet de Rimbaud. Le désir de manifester un grain de subtilité conduit tel à considérer le « noir corset » des « mouches éclatantes » comme une évidente allusion au corset de Mme Rim-

1. H. de Bouillane de Lacoste et Édouard de Rougemont, *Verlaine éditeur de Rimbaud*, p. 488.

2. André Fontaine, *Génie de Rimbaud*, p. 99, n° 1.

3. *Du nouveau sur Rimbaud, le texte exact des Voyelles* (*Les Nouvelles littéraires*, 2 septembre 1933).

4. On lit encore « bombinent » dans l'édition donnée par Verlaine pour *Lutèce*. « Bombillent » apparaît dans « la plaquette Vanier de 1884 ». C'est « une correction fâcheuse de Verlaine ». H. de Bouillane de Lacoste et Édouard de Rougemont, *Verlaine éditeur de Rimbaud*, p. 487. Quant aux autres différences entre le texte publié par Verlaine et le manuscrit de Rimbaud, — candeur, candeurs ; pourpre, pourpres ; *s*, plein de strideur, plein des strideurs —, il est malaisé de leur attribuer quelque importance littéraire.

baud [1]. Un autre insinue que « bombinent », terme étrange (et plutôt malheureux), fut choisi par le désir de mystifier les lecteurs et de n'employer pas le mot propre «butinent» [2]. Moins fantaisistes, les hypothèses élaborées pour expliquer « Ses Yeux» ne sont guère plus convaincantes. Selon M. Jean-Marie Carré, qui reprend une assertion d'Ernest Delahaye, « Ses Yeux » seraient peut-être ceux de l'amie de Rimbaud :

> Est-ce elle qui avait les yeux violets chantés par le sonnet des *Voyelles* ? Énigmatique apparition, d'ailleurs, ombre fugitive qu'il est impossible de saisir [3].

En effet. (On invoque aussi le témoignage de Pierquin ; mais celui-ci ne prouve rien : Rimbaud tant de fois célébra des amies imaginaires. «Que d'amours splendides j'ai rêvées! ») M. Coulon, citant une lettre qui lui fut adressée par M. J. Lefranc, assigne à ces mots une origine littéraire :

> *Ses Yeux* sont une réminiscence à la fois de Baudelaire et de de Quincey. Baudelaire, vous le savez, a traduit ce qui reste des *Suspiria de Profundis* où apparaissent *trois Sœurs*, trois abstractions : Notre-Dame des Larmes, Notre-Dame des Soupirs, Notre-Dame des Ténèbres. De cette dernière le traducteur dit : *Son front couronné de tours, comme celui de Cybèle, s'élève presque hors de portée de mon regard.. Malgré le triple voile de crêpe dont elle enveloppe sa tête si haut qu'elle la porte, on peut voir, d'en bas, la lumière sauvage qui s'échappe de Ses Yeux* [4].

D'autres supposent que le mot « Yeux » dépend de la nécessité de placer l'Y dans le sonnet.

Et l'Y, qu'en fait-on ? demandaient récemment deux critiques. Depuis quand un alphabet omet-il cette voyelle ? Rimbaud la

1. E. H. W. Meyerstein, *Rimbaud*, p. 182.

2. Henri Hérault, *Du nouveau sur Rimbaud, La solution de l'énigme des Voyelles* (*Nouvelle Revue Française*, octobre 1934, p. 604. — « Je crois que M. Hérault fait erreur, objecte-t-on à bon droit. Rimbaud, latiniste, pensant à l'abeille, s'est souvenu de *bombus-i* qui en latin signifie bourdonnement des abeilles et alors il a forgé le terme bombiner ». Anonyme, Lettre adressée, de Rueil, le 29 décembre 1934, au directeur du *Mercure de France* (*Mercure de France*, 15 janvier 1935).

3. *La vie aventureuse de Jean-Arthur Rimbaud*, 1939, p. 53, et *Lettres de la vie littéraire*, p. 151-155.

4. *La vie de Rimbaud et de son œuvre* (Paris, *Mercure de France*, 1930), p. 179, n° 1.

néglige, c'est son affaire ; mais son alphabet en couleurs la contenait sans doute. Voilà un petit problème qu'on n'a pas cherché à résoudre [1].

concluent-ils. Avant qu'ils le posassent, M. Gaubert avait cru le résoudre. Dans l'alphabet qu'on prétend qu'utilisait l'enfant Rimbaud, la lettre *y*, orange, était illustrée par *Yeux*, yole, yeuse, yatagan [2] ; œil « commence par o », sans doute ; mais le pluriel en est *yeux* [3] ; la couleur bleue convient à l'œil, aux yeux. « Il y a là comme un jeu final de Rimbaud, qui a voulu qu'Y figurât aussi parmi ses voyelles » [4]. Puérilité. « Ses Yeux » sont évidemment ceux du Christ, assure M. Rolland de Renéville. Si hasardeuses qu'elles soient, ces théories le sont moins que beaucoup d'autres, dont la discussion détaillée exigerait un volume.

Puisqu'on admet *a priori* que le poème de Rimbaud, « mystérieux » autant que « fameux », ne peut être compris sans recours à l'acrobatie intellectuelle ou imaginative, plus absurde qu'une explication, plus séduisante. On en peut distinguer quatre types.

Certains critiques, qui craignent de passer pour dupes, dénoncent une « fumisterie » ; d'Anatole France à B. Croce, la liste serait longue. Le sonnet :

n'a pas le sens commun, écrivait Anatole France. Mais les vers en sont amusants et curieux. Ils n'ont pas de sens, mais plus j'y songe, et plus je me persuade que les vers n'ont pas besoin d'avoir de sens [5].

Deux ans plus tard Coppée enchérissait :

Rimbaud, fumiste réussi,
— Dans un sonnet que je déplore —
Veut que les lettres O. E. I.
Forment le drapeau tricolore.
En vain le *Décadent* pérore [6]...

1. H. de Bouillane de Lacoste et P. Izambard, *Sur le Sonnet des Voyelles, de Rimbaud* (*Mercure de France*, 1er janvier 1935, p. 184).
2. *Une explication nouvelle du Sonnet des Voyelles d'Arthur Rimbaud.*
3. Henri Héraut, *Du nouveau sur Rimbaud*, p. 607.
4. *A propos du sonnet des Voyelles*, lettre de M. J. Pohl (*Nouvelle Revue Française*, 1er janvier 1935, p. 163).
5. *L'Univers Illustré*, 28 novembre 1891.
6. *Ballade* (*Annales politiques et littéraires*, 5 mars 1893.)

Puis ce fut à Brunetière de dénoncer les « plaisanteries dans le goût du sonnet des Voyelles » [1]. Arthur Symons lui-même, qui fut parmi les prédicateurs du premier mythe de Rimbaud, tient celui-ci pour « the *enfant terrible* of literature, playing pranks (as in that sonnet of the Vowels)... » [2]. Fantaisie, « mystification », répètent MM. Spronck, Beaunier, Pellissier, René Ghil, Fort et Mandin, etc [3]... « Extravagant *amusement sur l'alphabet* » [4] ; « vain jeu de l'esprit..., laborieuse gageure » [5]. Rimbaud « s'amuse » [6] ; il est « immensely ridiculous » [7], et le premier vers de *Voyelles* « semplicemente stupido » [8]. Tant de détracteurs avaient, il est vrai, caution poétique, celle de Verlaine, qui, tout en appréciant « l'intense beauté de ce sonnet » [9], le croyait « un peu fumiste » [10]. [Telle est la volonté, chez certains, de ne pas prendre au sérieux la « tentative » de Rimbaud, que M. Walter Brinkmann oublie que le symbolisme n'existait pas en 1871 et prétend « dass dieses Sonett nur als Persiflage der « Symbolisten » gemeint gewesen sei » [11]].

Étant donnée l'ambivalence du sacré et qu'on adopte, à l'égard de tout ce qui concerne Rimbaud, un préjugé religieux plutôt qu'une volonté critique, nous pouvons supposer qu'à ces esprits sacrilèges s'oppose le chœur des zélateurs.

1. *Le Symbolisme* dans *L'Evolution de la poésie lyrique en France au XIXe siècle* (Paris, Hachette, 1894), t. II, p. 255.

2. *Arthur Rimbaud* (*The Saturday Review*, t. LXXXV, 28 mai 1898). Article reproduit dans *The Symbolist movement in literature* (London, Heineman, 1899), p. 63-73.

3. Cf. Spronck, *Les artistes littéraires*, p. 340 ; André Beaunier, *La poésie nouvelle* (Paris, *Mercure de France*, 1902), p. 61 ; G. Pellissier, *Le mouvement littéraire contemporain*, p. 196 ; René Ghil, *Les dates et les œuvres* (Paris, G. Crès, 1923), p. 35 ; Paul Fort et Louis Mandin, *Histoire de la poésie française* (Paris, Flammarion, Didier-Privat, 1926), p. 114.

4. André Beaunier, *La poésie nouvelle*, p. 61.

5. François Ruchon, *Jean-Arthur Rimbaud*, p. 122.

6. « Rimbaud *s'amusa* à vouloir appliquer... les préceptes beaudelairiens ». Colonel Godchot, *Rimbaud ne varietur*, t. II, p. 53.

7. Harold Nicolson, *Verlaine* (London. Constable, 1921), p. 68.

8. B[enedetto] C[roce]. C. R. du *Gérard de Nerval* de M. Albert Béguin (*La Critica*, 20 mai 1938, p. 219).

9 *Les Hommes d'aujourd'hui*, n° 318. Reproduit dans *Rimbaud raconté par Paul Verlaine* (Paris, *Mercure de France*, 1934), p. 67-74. Voir p. 73.

10. Beaunier fait état de ce jugement p. 61-62 de *La poésie nouvelle* : « Verlaine avait raison de déclarer ce sonnet « un peu fumiste ».

11. *Das opto-phonetische Moment in der Dichtung* (*Die Literatur*, XXX, 1928, p. 633).

Comme on a souci d'autre part de confondre aujourd'hui mystique et poésie, voire d'identifier poésie et religion, ceux qui, férus de cette manie, estiment en Rimbaud un des quelques poètes qu'ait produits l'humanité, ne peuvent accepter qu'on le soupçonne de fumisterie — ou seulement d'humour; car il est entendu depuis Lautréamont que « la poésie se trouve partout où n'est pas le sourire, stupidement railleur, de l'homme à la figure de canard »[1].

L'opinion de M. Lucien Sausy donne au poème une importance métaphysique :

> De grandes idées s'associent à ces images. L'A symbolise la mort et les espoirs défunts ; l'E les élans vers les sommets, vers la lumière, les tentatives d'action de ceux qui campent sous la tente, de même que les rêveries vaporeuses ; l'I les passions farouches, la colère et les ivresses goûtées jusqu'au regret ; l'U l'expression de la pensée, vaste et mobile comme la mer, ou la paix des songeries lentement ruminées, la sérénité des fronts studieux ; l'O l'appel vers l'infini, les espaces où naissent les Mondes, où palpitent les Anges ; l'Oméga, la fin des fins, énigme sans cesse proposée à l'homme, comme le mystère de la femme aux yeux insondables, plus mystérieuse encore que les régions métaphysiques. Bref, ce sonnet est la traduction de toutes les navrances et de toutes les aspirations de l'âme humaine, et surtout des aspirations et des navrances du poète[2]...

La même illusion métaphysique, quoique fort différemment exprimée, se fait jour dans la thèse de M. C. A. Hackett : elle s'appuie sur de prétendus symbolismes sexuels : au lieu de « golfe d'ombre », lisons « sein maternel »[3] ; E, L'Eau, c'est évidemment « *Elle*, le personnage principal du drame, la mère du poète »[4] ; à l'I substituons « *Il*, l'homme dangereux pour l'enfant... le capitaine Rimbaud, le père du poète »[5]. La simplesse de ce schéma (qu'on retrouve tel quel dans *L'échec de Baudelaire*, du Dr Laforgue ; dans *Le vrai Verlaine* de M. Antoine Adam) n'empêche point M. Hackett de résumer en ces termes la pensée incluse au sonnet :

1. *Les Chants de Maldoror*, éd. Soupault (Paris, Au Sans Pareil, 1927), p. 304.
2. *Du nouveau sur Rimbaud, le texte exact des voyelles.*
3. *Le lyrisme de Rimbaud* (Paris, Nizet et Bastard, 1938), p. 127.
4. *Ibid.*, p. 128.
5. *Ibid.*, p. 129.

Le poète, las de subir de nombreuses métamorphoses sous diverses formes animales (A), effrayé devant une vie organique dont l'eau et le sang sont les manifestations, et dont « Elle » et « Il » sont les représentants (E. I.) se crée comme refuge imaginaire un univers mère-vierge (U), où les lois biologiques et humaines ne jouent aucun rôle. L'enfant y retrouve, en partie, la sérénité et l'équilibre perdus. Mais cette Utopie est en dehors de toute raison, et toujours éloignée de l'absolu recherché. Aussi Rimbaud s'identifie avec la nature et s'y absorbe, pour devenir en même temps le principe vital de l'univers lui-même, un germe de vie, « étincelle d'or de la lumière *nature* », et la vie tout entière, les « millions d'oiseaux d'or, la future vigueur » ; il devient le grand Tout : Pan, qui est à la fois animal, homme et femme. Il devient l'enfant tout-puissant, mais éternellement solitaire. C'est la rançon de l'Omnipotence, O [1].

Il est aisé de discerner, en ces philosophies extirpées d'un *seul* texte, celles précisément de chacun des auteurs, lesquels incarnent assez bien les métaphysiques à la mode : mysticisme ésotérique et freudisme mépris.

L'autorité du préjugé métaphysique est toutefois si impérieuse que, sans daigner étudier la théorie de Gaubert sur l'origine de *Voyelles*, Paterne Berrichon la rejetait avec mépris [2], comme indigne de Rimbaud. Le Saint, le demi-dieu, le Nouveau Messie, Dieu, pour tout dire [3], condescendrait à commenter un alphabet colorié ! (Qu'importe qu'il ait avoué son goût des « petits livres de l'enfance » [4]. Contre eux, au besoin, il faut défendre les dieux.)

1. *Le lyrisme de Rimbaud*, p. 152-153.

2. *Jean-Arthur Rimbaud le poète*, p. 166. Notre défiance à l'égard des illusions métaphysiques ne s'aventure pas jusqu'à l'hypothèse de M. Tristan Derême, selon qui Rimbaud ne pouvait, sans faire un hiatus, écrire le vers suivant :

A noir, E blanc, I rouge, O bleu, U vert, voyelles

Si Rimbaud n'avait tenu au bleu, ajoute M. Derême, il aurait pu écrire :

A noir, E blanc, I rouge, O jaune, U vert...

ce vers nous semble impossible à cause de la cacophonie rougeojaune ». (Cf. *Le Rempart*, 13 septembre 1933).

3. « Votre divin frère », lettre à Isabelle Rimbaud, 12 juillet 1896 ; « je le vois devenu un dieu », *ibid.* dans : Arthur Rimbaud, *Ébauches, suivies de la correspondance entre Isabelle Rimbaud et Paterne Berrichon et de Rimbaud en Orient (variantes et documents divers)* recueillies par Marguerite Yerta-Méléra (Paris, *Mercure de France*, 1937, p. 97-98).

4. *Une Saison en enfer*, Délires II, Alchimie du Verbe, éd. de Cluny, p. 291.

Non que nous séduise la théorie de Gaubert [1], adoptée par plusieurs critiques, dont Quennel, Chisholm, Gérard Bauër, Stefan von Ulmann, Italo Siciliano [2], etc... ; redécouverte 30 ans plus tard par M. Henri Hérault [3], elle convainquit alors la plupart de ceux qui prirent parti dans la querelle : Charles-Henri Hirsch, Francis de Miomandre, Henri Jacoubet, Maurice Rat, Julien Vocance, J. Pohl, Marcel Coulon, C. A. Hackett, Enid Starkie, etc... [4]. Adopter cette hypothèse, c'est conclure : Rimbaud, lorsqu'il écrit son poème, « compose... tout simplement un « problème de mots croisés... » [5]. Il s'agit alors, pour comprendre le texte, de savoir si l'alphabet en question présentait à la lettre I le portrait d'un *I*ndien, ou celui d'un *I*roquois ; si la « mouche éclatante » cache l'*A*beille ou l'*Eristale*. [L'*A*beille ? Mais Rimbaud « savait que le corset de l'abeille, au cas où il serait velu, n'est pas noir ; il savait aussi et surtout que la « chaste bu-

1. *Une explication nouvelle du Sonnet des Voyelles d'Arthur Rimbaud.*

2. Peter Quennel, *Baudelaire and the Symbolists, Five Essays* (London, Chatto Windus, 1929), p. 191 ; A. R. Chisholm, *Towards Herodiade* ; Gérard Bauër, Conférence prononcée le 21 mars 1933 à l'Université des Annales publiée dans *Conférencia* (août 1933 ; cf. p. 249-250) ; Stefan von Ulmann, *Synästhesien in den dichterischen Werken von Oscar Wilde*, p. 254 ; Italo Siciliano, *Dal Romanticismo al simbolismo* (Torino, Frat. Bocca, 1927), p. 330.

3. *Du nouveau sur Rimbaud.*

4. M. Charles-Henry Hirsch estime « si ingénieuse et si satisfaisante » l'explication de M. Hérault qu'il peut « la souhaiter définitive ». *L'hypothèse d'Hérault* (*Mercure de France*, 1er novembre 1934, p. 608-612) ; Francis de Miomandre, *Une résurrection*, cité par le Colonel Godchot, *Arthur Rimbaud ne varietur*, t. II, p. 45-46 (Un certain W. B., cité aussi par Godchot, juge « irréfutable » la « démonstration » de M. Hérault) ; Henri Jacoubet : « Il ne peut plus y avoir de doute aujourd'hui sur le sens général de la pièce. Au départ de l'inspiration, il y a l'alphabet aux grandes lettres de couleur... », *Le Sonnet des Voyelles*. (*La Muse Française*, 15 janvier 1935, p. 38) ; Maurice Rat : « ... ce qui est sûr et ce qui demeure, comme l'a dit M. Gaubert et comme M. Hérault l'a retrouvé après lui, c'est que le sonnet des Voyelles est la « simple récréation littéraire d'un adolescent féru de mystère, qui s'est plu à orner ou plutôt à cacher les grosses lettres coloriées d'un modeste alphabet sous des textes poétiques », *L'oméga'isme de Rimbaud* (*La Muse Française*, 15 janvier 1935, p. 68) ; Julien Vocance, *Le sonnet des voyelles de Rimbaud* (*La Grande Revue*, décembre 1934, p. 259-262) ; J. Pohl, *A propos du sonnet des voyelles* (*Nouvelle Revue Française*, janvier 1935, pp. 161-163) ; Marcel Coulon, *Lettre au directeur du Mercure de France* (*Mercure de France*, 1er janvier 1935, p. 187-188) ; C. A. Hackett : « Nous reprendrons pour l'étude de ce sonnet, à propos de chaque lettre, les interprétations fournies par M. Hérault, auxquelles nous nous rallions ». *Le lyrisme de Rimbaud*, p. 125 ; Enid Starkie : « A glance at this alphabet convinces one that this must indeed have been the starting point of Rimbaud's sonnet ». *Arthur Rimbaud*, p. 130, etc...

5. Henri Hérault, *Du nouveau sur Rimbaud*, p. 608.

veuse de rosée » est absolument végétarienne ; que depuis que le monde est monde personne n'a vu les abeilles bombiller(ni bombiner) autour des charognes » [1] ;] Il s'agit de savoir si l'U est vert parce que dans l'alphabet Gaubert la voyelle U est coloriée en vert, ou s'il trahit un « jeu de mots inconscient entre Univers et U vert » [2] ; point du tout, réplique M. Hackett, le vert symbolise la virginité : voyez l'expression anglaise « green girl » appliquée à Ophélie par Polonius [3] ; voyez, chez Rimbaud, la « Muse verte », laquelle est vierge, bien entendu, et les « bagues vertes » qui cernent les yeux des « assis », « symbole dérisoire » [4] des rapports sexuels inféconds entre ces Messieurs et leurs chaises ; voyez « l'absinthe aux verts piliers » que Rimbaud employait pour rappeler à soi le « vert paradis » de l'enfance. Il s'agit de savoir si le mot « alchimie » prouve la passion des sciences occultes [5] ou s'il est appelé par Uranium, lui-même voisin phonétiquement d'Uranie [6], laquelle dans l'alphabet illustre la voyelle U, verte ainsi que déjà nous l'avons dit. Importe-t-il de savoir que « golfe d'ombre », faussement associé à E, évoque « la mer, le port (ou la courbe d'un lac») [7] ? mais cet autre : « Quant au « golfe d'ombre », s'il faut décidément le rattacher à l'A, je mettrai *Aden*, pays des noirs et des squales » [8], ce qui concilie miraculeusement la blancheur de l'eau de mer et la noirceur des nègres, la vulgarité de l'interprétation alphabétique et la foi au « prophétisme » que recélerait chaque ligne de Rimbaud [9].

1. Marcel Coulon, Lettre au directeur du *Mercure de France*, déjà citée.
2. Henri Héraut, *Du nouveau sur Rimbaud*, p. 606.
3. C. A. Hackett, *Le lyrisme de Rimbaud*, p. 134, n. 54.
4. *Ibid.*, p. 138.
5. Rolland de Renéville, *Rimbaud le Voyant*, p. 23 et n. 1.
6. J. Pohl, *A propos du sonnet des voyelles*, p. 163.
7. Henri Héraut, *Du nouveau sur Rimbaud*, p. 605. M. Héraut suppose d'ailleurs que « Golfe d'ombre » illustre la blancheur — l'eau n'est-elle pas *blanche* pour les enfants ? — erreur qui fut relevée par MM. de Bouillane de Lacoste et P. Izambard, *Sur le Sonnet des Voyelles de Rimbaud*, p. 183.
8. Henri Jacoubet, *Le sonnet des Voyelles*, p. 41.
9. On composerait un volume en rassemblant les sottises qu'inspira la volonté de prouver « le prophétisme » de Rimbaud. Voici la plus récente, la plus significative peut-être, en ce qu'elle manifeste combien peu consciemment on emploie aujourd'hui ce mot de « prophétisme ». Après Monsieur Jourdain, Paul Claudel admire que, graphiquement, chaque voyelle soit le « portrait » de la bouche qui la prononce. « S'il était possible, ajoute-t-il, d'étendre cette analogie physiologique aux autres

Restent les interprétations « synesthésiques », les moins absurdes, semble-t-il, puisqu'elles situent Rimbaud, nous l'avons vu, dans un milieu historique et se réfèrent à des faits que la science croit avoir contrôlées. De van Hamel à Paul Reboux [1], de van Roosbroeck au colonel Godchot, nombreux les partisans de l' « audition colorée », de la « synesthésie », voire de cette merveille : « la vision colorée » [2]. Dès 1888, lorsque M. J. N. van Hall révélait Rimbaud aux lecteurs hollandais, ce fut pour citer la théorie des voyelles colorées [3]. Quatre ans plus tard, van Hamel confirmait l'interprétation synesthésique :

zoo heeft hij, in zijn vermaard Sonnet gezegt, hoe hij in het gesproken woord de zangerige klinkers, niet hoorde, maar zag : zwart, wit, rood, blauw en groen [4].

Anatole France, M. Spronck, dix autres, discouraient de synesthésie. M. Suarez de Mendoza publiait en 1890 *L'Audition colorée, étude sur les fausses sensations secondaires physiologiques et particulièrement sur les pseudo-sensations de couleurs associées aux perceptions objectives des sons*, etc. La mode sévit en Europe, surtout en Allemagne, atteignit les États-Unis d'Amérique, où J. G. Fletcher écrivait en 1913 :

...we must admit that there is an intimate relation between colour and form. It is the same with colours and sounds. Many musicians have observed the phenomenon, that when certain notes, or combinations of them, are sounded, certain colours are also suggested to the eye. .

Et de citer Scriabine, qui composa des « colour-scales », le professeur Wallace Rimington, qui construisit « an organ which plays in colors, instead of notes » [5]. C'est encore aux

lettres (comme je le crois), alors se vérifierait la prophétie d'Arthur Rimbaud, « J'ai réglé la forme et le mouvement de chaque consonne. » *Écritures* (*Verve*, 1938, nº 3, p. 88). Or « Prophétie » n'est autre que « souvenir » : « j'ai réglé... »

1. « Arthur Rimbaud, jadis, attribuait des couleurs aux voyelles ». Paul Reboux *Vient de paraître, notes de critique littéraire* (Paris, Ollendorf, 1906), p. 2.

2. M. Ernest Gaubert, dans l'article déjà cité.

3. *De « décadents » in Frankrijk.* (*De Gids*, 1888, II, p. 344-346).

4. *Fransche Symbolisten*, II, p. 450.

5. *Goblins and Pagodas* (Boston and New York, Houghton, Mifflin et Cie, 1916), p. XIX. Le colonel Godchot cite encore « les expériences du Baron Vietinghoof Scheel », lequel transformait le son en couleur et vice versa, *Arthur Rimbaud ne varietur*, t. II, p. 54.

États-Unis que parut l'article où M. van Roosbroeck, mentionnant Rabelais, Voltaire, Sainte-Beuve et le Père Castel, affirmait que Rimbaud, s'il n'a rien inventé, du moins a donné dans la synesthésie :

If he was not himself gifted with synesthesia, he may have read one of the medical studies on the subject... [1]

« Illustrative of colour audition » selon M. C. H. Wright [2], « the notorious synesthetic « vowel-sonnet » of Rimbaud » [3] illustre en effet l'audition colorée dans le manuel de *Psychologie* publié par M. Baudin. Les candidats au baccalauréat le connaissent aussi bien que les trois unités ou le « bon » La Fontaine. Poètes et versificateurs en déduisent une esthétique, et, selon des lois qui prétendent s'en inspirer, à leur tour composent des œuvres.

*
* *

Il est fâcheux que les cliniciens ne soient pas d'accord sur l'existence de phénomènes assimilables à l'audition colorée. Récemment encore, on en disputait dans *la Presse Médicale*. Si M. Robert van der Elst les admet sans hésiter [4], peu s'en faut que ne les nie M. F. Achille Delmas [5]. En tout cas, ce sont associations subjectives, probablement morbides. Nous savons une femme qui, pour retrouver un mot fuyant son souvenir, le classe dans telle ou telle catégorie colorée ; or jamais elle ne peut définir une loi d'association ; la fantaisie règne, sinon l'arbitraire : deux mots homophones évoquent des couleurs variées (la couleur serait donc déterminée par le sens plutôt que par la phonétique).

Chacun sait que René Ghil établit à son usage un tableau de concordance entre les sons et les voyelles, tableau qui diffère beaucoup du premier vers de Rimbaud. Ghil accorde à son supposé « précurseur » la couleur blanche de l'E et la verte de l'U ; il désavoue les autres [6]. On sait moins que

1. *The legend of the decadents*, p. 38.
2. *A history of French literature*, p. 804, n. 1 de la page 803.
3. Aron Schaffer, *Parnassus in France*, p. 247.
4. *L'audition colorée* (*La Presse médicale*, 10 décembre 1930).
5. *Id.* (*id*, 21 janvier 1931).
6. Voir en particulier *En méthode à l'œuvre* (Paris, Vanier-Messein, 1904), p. 49-60.

M. Vigié-Lecoq a composé un sonnet qui prétend signifier « d'autres » valeurs d'audition colorée [1] : A, rouge ; E, blanc ; I, bleu ; O, jaune ; U, vert.

Pour nos sens maladifs voluptueusement
Les sons et les couleurs s'échangent. Les voyelles.
En leurs divins accords, aux mystiques prunelles
Donnent la vision qui caresse et qui ment.

A claironne vainqueur en rouge flamboiement.
E, soupir de la lyre, a la blancheur des ailes
Séraphiques. Et l'I, fifre léger, dentelles
De sons clairs, est bleu célestement.

Mais l'archet pleure en O sa jaune mélodie,
Les sanglots étouffés de l'automne pâlie
Veuve du bel été, tandis que le soleil

De ses baisers saignants rougit encore les feuilles.
U, viole d'amour à l'avril est pareil :
Vert comme le rameau de myrte que tu cueilles.

Différentes encore, les couleurs choisies par J. G. Fletcher [2] : A, noir et blanc ; E, vert ; I, bleu ; U, pourpre et jaune ; O, rouge.

The Vowels

(To Léon Bakst)

A light and shade, E green, I blue, U purple and yellow, O red,
All over my soul and song your lambent variations are spread.
A, flaming caravans of day advancing with stately art
Through pale, ashy deserts of grey to the shadowy dark of the [heart ;
Barbaric clangor of cataracts, suave caresses of sails,
Caverned abysms of silence, assaults of infuriated gales ;
Dappled vibrations of black and white that the bacchanal val- [leys track ;
Candid and waxlike jasmine, amaranth sable black.

E, parakeets of emerald shrieking perverse in the trees,
Iridescent and restless chameleons tremolous in the breeze,

1. *La poésie contemporaine*, p. 192, n. 1.
2. *Fire and Wine* (London, Grant Richards, 1913), p. 42-43.

Peace on the leaves, peace on the sea-green sea,
Ethiopian timbrels that tinkle melodiously :

I, Iris of night, hyacinthine, semi-green,
Intensity of sky and of distant sea dimly seen,
Chryselephantine image, Athena violet-crowned,
Beryl-set sistra of Isis ashiver with infinite sound :
Bells with amethyst tongues, silver bells, E and I,
Tears that drip on the wires, Æolian melody !

U, torrid bassoons and flutes that murmur without repose,
Butterflies, bumblebees, buzzing about a hot rose ;
Upas-flowers bursting, thunder, furnaces, sunset, lagoon ;
Muted tunes of the autumn, ruby, purple, maroon :

O, orange surface of bronze, topaze-spotted brocade,
Sorrow and pomp of the Orient, colour and odour and shade,
Ebony and onyx corollas opening to the sun ;
O, lotus-glory Olympian, glory of God that is One !
O, crimson clarion horn that echoes on in the bold
Old omnipotence of power ; O, rosy glow of gold !
These are the miracles and I make them day and night :
O red, U purple and yellow, I blue, E green, A black and white.

Sans attribuer aux voyelles une valeur colorée, M. Julien Vocance leur décerne un équivalent affectif [1] :

A, pharaon satrape,
Page chargé de bagues et de tiares,
Calme et sage vieillard chargé de palmes.

E, féminin, délicat, névrosé,
Hébreu, rêveur du désert,
Pédéraste.

I, viveur raffiné,
Initié des orgies de Byzance,
Enfant prodigue, fils ingrat.

O, bon colosse obèse et jovial,
O populo, tout rond, tout gros, tout fort
O Boubouroche.

1. *La Connaissance*, juin 1921. Cité dans la *Revue de littérature comparée*, 1932, p. 377-378. — Le poète ardennais, Marcel Caruel, auteur des *Chansons dans la Brume* et de *Pleurs et délassements*, a publié un « sonnet en couleur » sur chacune des voyelles en une brève plaquette imprimée en encres différentes. Il ne m'a pas été donné de consulter cette édition rare à tirage limité.

U, corps usé,
Déjà mordu de douleurs fulgurantes,
U lugubre, essuyant de son front les sueurs.

Tel serait alors le tableau d'ensemble :

	A	E	I	O	U
Rimbaud	Noir	Blanc	Rouge	Bleu	Vert
R. Ghil	Vermillon	Blanc	Bleu	Rouge	Vert
Vigié-Lecoq	Rouge	Blanc	Bleu	Jaune	Vert
Fletcher	Noir et blanc	Vert	Bleu	Rouge	Jaune et Pourpre
Vocance	Calme	Névrosé	Orgiaque	Jovial	Lugubre

Nul ne pouvait, hélas empêcher M. J.-E. Blondel d'extrapoler :

le *r* est fauve ; le *l* cristallin, transparent, limpide ; le *n* corné, sombre, simplement translucide ; le *m*, d'une blancheur d'ivoire, etc... [1].

La boutade de Jules Lemaître apparaît alors moins vaine qu'il ne semble :

...si l'on vous disait que ce misérable Arthur Rimbaud a cru, par la plus lourde des erreurs, que la voyelle *U* était verte, vous n'auriez peut-être pas le courage de vous indigner ; car il vous paraît également possible qu'elle soit verte, bleue, blanche, violette et même couleur de hanneton, de cuisse de nymphe émue, ou de fraise écrasée [2].

1. *Phonologie esthétique* (Paris, Guillaumin et Cie, 1898), p. 20.
2. *Paul Verlaine et les poètes symbolistes et décadents* dans *Nos Contemporains*, 4e série (Paris, Lecène et Oudin, 1893), p. 72.

Puisque la rhétorique tend à définir des lois, sinon intemporelles, valables du moins dans une civilisation déterminée pour l'ensemble de ceux qui sont soumis aux nécessités d'un langage déterminé, il est puéril de vouloir échafauder l'esthétique sur une hypothèse aussi fragile que « l'audition colorée » : si tant est qu'à ces mots corresponde une réalité psychologique, elle demeure accidentelle et individuelle.

*
* *

Quelle serait au demeurant la poétique de *Voyelles* ? Faut-il considérer qu'à chaque voyelle correspond une couleur et que, pour évoquer désormais telle couleur, le poète devra recourir à des mots où domine la voyelle correspondante ? Plusieurs objections s'imposeraient. La première, théorique : le Français dispose de six lettres-voyelles : *a*, *e*, *i*, *o*, *u*, *y*. Mais l'*i* et l'*y* notant le même son, il ne reste, pour noter seize sons-voyelles oraux et quatre sons-voyelles nasaux, soit vingt sons-voyelles, que quatre lettres-voyelles : *a*, *e*, *i*, *o*, *u*. Singulière poétique, qui voulant associer les couleurs et les sons, ne se soucierait pas de dissocier les sons, et se satisferait des apparences fallacieuses d'une graphie phonétiquement aussi pauvre qu'aberrante. Singulier peintre qui, satisfait du rouge-en-soi, du vert-en-soi, broierait à l'aveuglette carmin ou vermillon, cendre verte ou vert émeraude. Cela n'est rien : le texte des *Voyelles* suffit à réfuter l'esthétique en question. Dès 1902, André Beaunier signalait que « dans le tercet de l'U, par exemple, on ne trouve qu'une seule syllabe en U, tout à la fin et par hasard »[1] : studieux. Oubliant « studieux », Miss Lowell prétendait même ne relever qu'un U, celui d'animaux « in which the U, being a compound, loses its original pronunciation entirely »[2]. M. van Roosbroeck faisait la même remarque, qu'on s'étonne de ne lire que chez deux ou trois critiques :

In the lines devoted to the vowel U... one discovers but one *U*... whereas the sound I... occurs at least a dozen times[3] :

1. *La poésie nouvelle*, p. 61.
2. *Tendencies in Modern American poetry* (Boston et New York, Houghton Mifflin et Cie, 1917), p. 293.
3. *The legend of the decadents*, p. 25.

Dans les vers consacrés à l'E, « the sound E... is represented but once... in the word *glaciers* » [1]. M. van Roosbroeck a donc raison : les impressions colorées sont obtenues chez Rimbaud « very traditionally, through the successive evocation of silvery-white and resplendent objects » [2]. Ce procédé « traditionnel », dont abusa le XIXe siècle, en sa manie d'impressionnisme (voyez *Les Rayons Jaunes*, la *Symphonie en blanc majeur*, et Zola), Rimbaud l'utilise encore dans *Mémoire* ; ainsi l'effet de blancheur :

L'eau claire, comme le sel des larmes d'enfance ;
L'assaut au soleil des blancheurs des corps de femmes ;
La soie, en foule et de lys pur, des oriflammes
Sous les murs dont quelque pucelle eut la défense ;
L'ébat des anges...

« A noir », soit. Mais que d'*a* pour exprimer tant de candeur ! (*l*armes ; enf*a*nce ; l'*a*ssaut ; bl*a*ncheur ; f*e*mmes ; l*a* ; orifl*a*mmes ; déf*e*nse ; l'éb*a*t des *a*nges). La conclusion s'impose : ni dans *Voyelles*, ni ailleurs, les images colorées ne sont déterminées par les lettres de l'alphabet qu'on prétend qu'elles illustrent.

Mais comme il faut, coûte que coûte, déduire de *Voyelles* une esthétique, Miss Lowell, déçue de constater que les images « bear only the most distant relation to the letters » [3], les juge « tortured and exaggerated » [4]. Moins plates assurément que celles de M. Vigié-Lecoq :

U...
Vert comme le rameau de myrte que tu cueilles,

elles n'étonnent que ceux qui ne connaissent pas le stock d'images familières à Rimbaud ; ceux pour qui Rimbaud n'est que l'auteur du *Bateau Ivre* et de *Voyelles* ; ceux qui, contre toute apparence, cherchent dans le sonnet la mise en œuvre d'une esthétique supposée.

1. *The legens of the decadents*, p. 25.
2. *Ibid.*, p. 25.
3. *Tendencies in Modern American poetry*, p. 292.
4. *Ibid.*, p. 292.

Si Miss Lowell estime Fletcher plus « original » que Rimbaud, c'est apparemment qu'elle reconnaît dans *Vowels* une application de cette rhétorique dont nous avons montré l'inexistence et l'impossibilité. Elle ajoute : « he has a finer ear » [1]. Serait-ce que Fletcher, lorsqu'il colore la voyelle U, tenue par lui pour jaune et pourpre, choisit les mots : « flutes » ; butterflies », « bumblebees », « thunder », « sunset », « autumn », etc... ? Mais alors, insinuer que Rimbaud n'avait point l'oreille fine, n'est-ce pas laisser entendre qu'illustrant avec des mots où domine la voyelle *I* la couleur suggérée par l'*U*, le vert, il échouait à réaliser le dessin qu'il se proposait ? Supposition gratuite et presque ridicule.

Le danger d'autre part est grand d'appliquer le système de Fletcher, ou de Vocance : les images poétiques y naissent moins de la fantaisie que de la lexicographie. Admettons toutefois, avec Paul Valéry, que, plus vexatoire une contrainte, plus valables les résultats. Reste le risque d'arbitraire : à supposer qu'un poète anglais choisît pour les voyelles des couleurs différentes de celles que s'est fixées Fletcher, il lui serait aisé, vu la richesse de la langue, de découvrir vingt mots contenant la voyelle *U* et signifiant des objets évocateurs du noir, du blanc, du violet ou du vert. Qui l'empêcherait d'illustrer l'*U*, considéré comme équivalent du noir, par : *dull*, qui peut signifier *sombre, sans entrain* ; *dumps* : *humeur noire, mélancolie*, « *cafard* », etc... (Jeu trop simpliste, auquel nous répugnons). Non point que nous contestions la valeur *lyrique* du poème de Fletcher ; sa valeur *normative*, oui. « Ce n'est pas la faute de Rimbaud, écrivait Gustave Kahn en 1898, si des esprits lourds, fâcheusement logiques » ont transformé *Voyelles* en « méthode plutôt divertissante [2] ». « Tous les journalistes ont fait de même, et que de *gorges chaudes* [3] ! »

*
* *

Les réputations, écrivions-nous, se fondent sur des méprises. La renommée du sonnet des *Voyelles* vérifie cette loi

1. *Tendencies in Modern American poetry*, p. 295.
2. *Arthur Rimbaud* (*Revue Blanche*, 15 août 1898, p. 592).
3. Charles Morice, *La littérature de tout à l'heure*, Paris, Perrin, 1889, p. 320.

de sociologie littéraire. La manie des sources, le prestige de l'explication brillante, l'appétit de mystère, de scandale et d'irrationnel, toutes ces belles qualités, s'associant à l'ignorance de la plupart de ceux qui se mêlent d'écrire — en particulier dans la presse — ont assuré la célébrité d'un texte non sans mérite, mais sans originalité, qu'un premier vers qui serait *stupide*, en effet, si l'auteur l'avait pris au sérieux, et qui n'est que puérilement arrogant, ne devait ni glorifier ni vouer à l'exécration [1].

R. Etiemble.

1. Nous nous sommes borné à critiquer les interprétations jusqu'ici proposées. Cf. en ce sens : Etiemble et Yassu Gauclère, *Rimbaud* (Paris, *N. R. F.*, 1936), p. 124-131. Le sens du sonnet paraît clair dès qu'au lieu de le considérer comme un monstre littéraire, on se souvient que c'est, après tout, l'œuvre d'Arthur Rimbaud, lequel a composé d'autres poèmes. Outre les articles cités au cours de cette étude, consulter : François Ruchon, *Jean-Arthur Rimbaud*, p. 120-123 ; André Fontaine, *Génie de Rimbaud*, p. 98-105 ; Colonel Godchot, *Arthur Rimbaud ne varietur*, t. II, p. 18-54 ; Enid Starkie, *Arthur Rimbaud*, p. 128-131 ; C. A. Hackett, *Le Lyrisme de Rimbaud*, p. 116-157, et Jean-Marie Carré, *La vie aventureuse de Jean-Arthur Rimbaud*, nouvelle édition revue et complétée, 1939, p. 257.

UN GRAND ESPRIT EUROPÉEN :

RAINER MARIA RILKE

« On demandait à Socrate d'où il était. Il ne répondit pas : d'Athènes, mais : du monde ».
MONTAIGNE, *Essais*, I, 26.

Paul Valéry nous disait un jour de Rilke : c'est l'esprit le plus international que l'on puisse imaginer ; rien n'est plus exact et nous ajouterons qu'il doit sa formation presque exclusivement à l'Europe, à ses innombrables voyages qui dessinent sur notre vieux monde, de Moscou à l'Espagne, de la Scandinavie à Rome, une croix spirituelle. Comme Gœthe, s'il est permis de le comparer, sans vouloir l'égaler, au Sage de Weimar, il a puisé à toutes les sources, recueilli tous les messages, découvert et fécondé sa personnalité et son génie au contact des hommes et des choses. En cela, d'ailleurs, il représente une tendance très germanique, à laquelle les plus grands des Allemands doivent souvent le meilleur d'eux-mêmes ; ils ont en eux ce que le professeur Bertram appelle : « l'élément viking », c'est-à-dire le besoin d'échapper aux limites de l'individu et du peuple pour s'enrichir de tout ce que leur offrent les autres individus et les autres nations, grâce auxquels ils deviennent ce qu'ils sont.

Il serait, en effet, absurde et injuste de leur reprocher cet appel lancé à l'étranger, de croire que les influences substituent à leur être profond un être d'emprunt. André Gide écrit avec justesse : « l'influence ne crée rien, elle éveille » ; elle nous montre, réalisé déjà par d'autres, ce que nous sommes d'une manière latente ; elle présente à l'homme, ainsi que l'a dit Henri de Régnier :

Ce frère intérieur que tu n'es pas encore.

Lorsque le jeune Rilke, né à Prague, dans une ville slave, de parents très allemands, quitte sa ville natale pour continuer ses études à l'Université de Munich, il cherche sa famille spirituelle, celle qui parle sa langue, qui peut le comprendre et l'aider à devenir un poète allemand. Mais déjà il est orienté vers les pays slaves, où son démon intérieur et ce qu'on appelle « le hasard » le conduiront ; il est prêt à devenir un esprit européen.

Si une partie de sa vie se passe en voyages, ce n'est pas simplement par un besoin maladif d'être ailleurs ; il part avec l'espoir de l'explorateur en quête de terres nouvelles, du prospecteur qui pressent la découverte et l'enrichissement spirituel. Aussi le voyons-nous s'installer véritablement dans un pays, pour lui demander son secret ; est-il contraint de le quitter, il aspire au retour, et il reviendra jusqu'à ce qu'il ait appris de lui tout ce qu'il en pouvait recevoir ; puis, quand il l'a épuisé, il est prêt à partir, toujours désireux de nouvelles nourritures spirituelles. Poète allemand, il se donne au monde slave, puis à Paris et à la France, interrompant ses séjours pour des voyages, qui seront eux-mêmes des séjours, en Scandinavie, en Italie, en Espagne et dans l'Afrique du Nord, avant de réaliser cette synthèse que constituent les *Élégies de Duino*.

Erwin Cleff a étudié dans sa « Dissertation » doctorale les traits germaniques de Rilke : goût de la solitude, culte de la vie intérieure, besoin d'infini, romantisme en face de la nature, de la nuit, de l'enfance et de la mort. Une telle énumération, un peu scolaire, ne provoque pas une adhésion sans réserves; elle suscite des objections et des retouches. Le goût de la solitude a pris chez Rilke un sens nouveau ; s'il connut, à Paris, des époques de bonheur et de paix totale, c'est parce qu'il y vivait seul parmi des millions d'hommes, et pouvait également s'isoler dans son œuvre ou goûter aux joies de relations amicales, voire même mondaines. Il avait en effet besoin de la solitude et peur de l'isolement. — La vie intérieure fut toujours pour lui, dès l'époque où il exaltait Maeterlinck et son *Trésor des humbles*, son culte de l'âme et son goût pour le tragique quotidien, une nécessité vitale,

mais il recherchait avec une passion d'obsédé le contact du monde extérieur et, quand il eut dit sa splendeur, il se tut. Sa religiosité s'apparente évidemment à la « Frömmigkeit » de tous les Allemands qui, depuis Luther, ont cherché, parfois sans médiateur, un Dieu inconnu, plus souvent immanent que transcendant ; mais sa mère était dévotement catholique. C'est au cours d'un voyage en Italie, en face de la « mer ligurienne », que Rilke eut, peut-on dire, sa première révélation. — Son romantisme, enfin, nous paraît plus authentiquement germanique : à côté de Stefan George, qui découvrit sa mission poétique en France, au contact de nos symbolistes, et fonda en Allemagne un « néoclassicisme », Rilke représente, si l'on veut, un « néoromantisme », enrichi de toutes sortes d'éléments qui lui donnent son caractère moderne et spécifiquement rilkéen.

Ce qui nous paraît le signe distinctif de l'Allemand, c'est son instabilité spirituelle, qui l'empêche souvent de réaliser son œuvre et de la réaliser classiquement, qui l'amène, en revanche, à créer sans cesse des œuvres tourmentées, dont *Faust* est l'exemple le plus grandiose. Lorsque les Allemands dénigrent notre prétendu « statisme » pour exalter leur « dynamisme », ils expriment, avec autant de regret peut-être que de sincérité, leur renoncement à « l'être », qui est appauvrissement, limitation à des formes figées, et une étrange aspiration au devenir, qui est à la fois mort et résurrection, ainsi que Gœthe l'exprime dans son célèbre « Stirb und werde ». L'Allemand, dont Spengler exalte le tempérament faustien, est un éternel chercheur, un Juif-Errant de la pensée, pour qui tout est problème attendant sa solution, et si, maudit par les Dieux, il trouvait toutes les solutions, il consacrerait l'éternité à étudier le problème du problème.

Pareillement, Rilke remet tout en question, à commencer par la vie elle-même. Lorsqu'il vient à Paris voir Rodin, ce n'est pas seulement pour écrire un livre sur lui ; c'est aussi pour lui demander ce qu'est la vie et comment il faut vivre. S'il regarde jouer les enfants et s'il chante leurs jeux, c'est qu'ils sont pleins d'existence, c'est qu'ils *sont* ; puis ils perdront cette inconsciente et bienheureuse certitude quand ils entreront dans le pays des hommes ; ils cesseront d'être, dès qu'ils auront assez grandi pour mourir à eux-mêmes et

naître à la vie ; ils passeront le reste de leurs années à se demander comment ils doivent vivre, en sachant que la vie est une mort ininterrompue. Bienheureuses aussi les femmes, car cette quête de l'être leur est épargnée : il leur suffit de connaître l'amour pour vivre, la maternité pour créer Dieu. La huitième des *Élégies de Duino*, enfin, célèbre, en des termes qui rappellent le lyrisme de Schopenhauer, le bonheur de l'animal, dont les yeux sont toujours tournés vers « l'ouvert », c'est-à-dire vers la vie pure, sans limitation ni crainte, parce qu'il n'a pas, comme nous, l'angoisse de la mort, vers laquelle on a orienté de force nos regards.

Qui médite sur la vie rencontre la mort ; qui aspire à l'être se sent précipité dans le non-être. Dans les œuvres de tous les écrivains, de tous les artistes allemands, la mort toujours est présente, et c'est évidemment l'un d'eux qui devait immortaliser la danse des morts. Les poètes se complaisent à ces évocations sinistres, où l'on voit les squelettes danser entre eux, sans linceul et sans pudeur. Or, la mort emplit toute l'œuvre de Rilke, spécialement les *Cahiers de Malte Laurids Brigge*, qui, écrivait-il, doivent être lus « à contre courant », parce qu'ils tendent à prouver que la vie est possible et belle. Nulle part, certes, la mort n'apparaît plus obsédante et plus dominatrice : mort massive et anonyme des hôpitaux, mort hurlante du chambellan, mort des êtres et des choses, mort unanime. On peut affirmer que la vie et l'œuvre de Rilke ont été des cercles concentriques tracés autour de quelques grands thèmes, dont le premier serait Dieu et le deuxième la mort. Il avait quarante-quatre ans lorsque, dans des journées de fièvre, il put écrire ses *Élégies de Duino* et ses *Sonnets à Orphée*, où il annexait la mort à la vie, comme son complément nécessaire, comme une moitié de la sphère humaine à son autre moitié. La mort, enfin soumise, prenait sa place dans l'hymne à la splendeur de la vie terrestre.

Les inquiétudes, les perplexités, les angoisses des Allemands et de Rilke ne se comprennent guère qu'après la perte, sinon de la foi, du moins, d'un dogme fermement établi, qui fournisse une réponse aux questions du fidèle. Mais il serait absolument faux de voir dans cette attitude un athéisme ou même ce qu'on appelle, d'une manière assez impropre : un paganisme. La « Frömmigkeit » allemande n'est que très

imparfaitement exprimée par le terme de « religiosité » ; elle implique un sentiment religieux très certain et souvent très puissant, que le dogme ne satisfait pas ; elle vient du cœur et se manifeste par une véritable quête de Dieu, par la recherche d'un Dieu. Il en résulte que le Créateur ne peut exister que par l'effort de la créature et devient sa création. C'est ainsi qu'Angelus Silesius pouvait écrire ces vers, où il montrait Dieu dépendant de l'homme :

Que feras-tu, Dieu, si je meurs ?
Je suis ta cruche, si je me brise ?
Je suis ton breuvage, si je me gâte ?
Je suis ton vêtement et ton métier ;
Avec moi, tu perdras ton sens.

Ce courant de pensée, qui n'a pas cessé d'alimenter la spiritualité allemande, se retrouve chez Rilke.

Mais les conceptions religieuses du poète, si elles procèdent de la mystique allemande, ne devaient se développer et s'affirmer que grâce à des influences étrangères. Rilke vient en Allemagne au moment où celle-ci ne peut rien lui offrir, si ce n'est son passé, qui n'attire guère un jeune homme tourné vers l'avenir. L'empire des Hohenzollern a expié sa victoire, son développement économique et politique, par une pauvreté poétique telle, que ses artistes et ses écrivains devront se former au contact et grâce aux leçons de la France vaincue. En Allemagne, Rilke découvrira deux étrangers : Maeterlinck et Jacobsen ; puis il s'expatriera, au sens propre du mot et trouvera une patrie spirituelle en Russie, après un séjour en Italie qui constitue véritablement une initiation.

Rilke fut conduit en Russie par une Russe, Lou Andréas-Salomé, qui certainement lui communiqua son enthousiasme ; mais il avait été préparé à ce contact par sa naissance même à Prague, au cœur de l'Europe Centrale. Pays mal défini, bouleversé par les guerres et les traités, le centre européen se caractérise moins par ce qu'il est que par ce qu'il n'est pas ; il est le point de convergence des races, des religions, des langues, des influences ; il établit une liaison entre elles et il les oppose ; il sert de transition et de champ de bataille. Comment Rilke ne serait-il pas accessible à tous ces éléments juxtaposés et parfois hostiles ? Comment prendrait-il

parti ? Il s'y refuse et, s'il put devenir un grand Européen, c'est parce que son pays d'origine ne l'annexa pas, parce qu'il lui offrit un raccourci de l'Europe entière et l'inclina à se faire le citoyen du monde. A sa ville natale il légua, en hommage poétique, son *Offrande aux lares*, au peuple tchèque les *Deux histoires pragoises*. Poète et écrivain de langue allemande, qui ne sut jamais le tchèque, il enrichissait la poésie et la littérature allemandes de motifs tchèques ; il remplissait, au moment où la police autrichienne poursuivait avec violence d'assez inoffensifs conspirateurs tchèques, son rôle d'agent de liaison entre les peuples.

Ses deux séjours en Russie furent un enchantement continuel. Il visita Saint-Pétersbourg et Moscou, fit un long voyage dans le Sud, rencontra Tolstoï, vécut avec des moujiks, suivit, un cierge à la main, les pèlerins de Kiev. Il eut l'impression de rentrer dans sa patrie, comme si, dans une vie antérieure, il avait déjà été Russe ; en entendant les cloches du Kremlin il vécut son unique fête pascale. Il rêvait d'un troisième séjour, d'une installation définitive, qui aurait fait de lui un poète russe, et il étudia la langue, la littérature, l'art, l'histoire du pays. Mais il n'y revint pas. Cependant la Russie le révéla à lui-même ; elle exerça sur lui une triple influence : celle du pays, celle du peuple, celle du Dieu russe, qui, tous trois, comme Rilke lui-même, étaient encore en devenir.

Rilke n'est aucunement l'homme de la montagne ; même dans les dernières années de sa vie, en Suisse, on ne put jamais le décider à entreprendre un voyage dans la haute montagne. Son « climat », c'est la plaine infinie, qui cesse là où le ciel commence ; c'est la vaste mer, devant laquelle il se dresse comme un veilleur silencieux ; ce fut la steppe immense, dont la limite est Dieu : « Il me semble, écrit-il, que j'ai assisté à la Genèse ; peu de paroles pour tout ce qui est, les choses à la mesure de Dieu le Père ». — Ce pays, qui semble sortir à peine des mains du Créateur et attendre son achèvement, est habité par un peuple encore fruste, fraternel et confiant, fait peut-être « pour laisser passer devant lui l'histoire de l'humanité avant de jouer sa partie dans l'harmonie des choses avec son cœur chantant ». — Et au-dessus du pays et du peuple, faisant l'unité des êtres et des choses, il y a

Dieu, que le moujik illettré adore avec une naïve confiance, un Dieu qui grandit et mûrit avec l'homme, celui que Rilke attendait.

S'il le conçut ainsi, s'il ne vit pas la rigueur de l'orthodoxie russe, c'est que, prédisposé par la religiosité allemande elle-même, il avait eu la joie de sentir que Dieu n'était pas encore venu ; c'est aussi qu'en 1898, à Viareggio, il avait eu vraiment une révélation. Il l'a confié à son Journal quotidien, encore inédit, et qui nous rappelle la *Lettre du voyant* de Rimbaud. Il y a trois possibilités de vie, écrit-il : « la maternité, religion de la femme ; la religion, « art de ceux qui ne créent rien » ; la création, religion de l'artiste, qui avec chacune de ses œuvres crée de l'espace pour quelque force jusqu'à ce que, dans l'infini de l'avenir, Dieu enfin *soit* : « Je le sens donc, nous sommes les ancêtres d'un Dieu et, avec nos plus profondes solitudes, nous plongeons dans les siècles à venir jusqu'à son commencement. Voilà ce que je sens. » Le contact de la Russie, l'exemple de ce pays et de ce peuple qui attendent, révèlent à Rilke sa mission : être le poète et le créateur du Dieu futur.

Alors, en 1899 et 1901, il écrira les deux premières parties du *Livre d'heures*, le *Livre de la vie monastique* et le *Livre du pèlerinage*, que complètent les *Histoires du Bon Dieu*. Il est le moine agenouillé dans sa cellule, qui prie et qui peint ; il est celui qui, dans une tension des sens, brise la cloison derrière laquelle attendait le « Voisin-Dieu » ; il est un de ces artisans, dont l'ardeur créatrice bâtit la Cathédrale-Dieu ; il s'élève vers lui pour le saisir et le dispenser aux choses. Dieu est l'œuvre de tous, de tous les pays et de tous les temps ; une de ses branches a fleuri en Italie et Michel-Ange le percevait dans la pierre ; c'est en Russie qu'un jour il se révélera enfin, dans le pays des hommes solitaires. Il n'apparaît pas, en effet, une seule fois et sous sa forme définitive ; de l'Océan du temps, des vagues successives l'apportent à l'homme comme une série d'approximations ; la dernière, enfin, le jettera sur le rivage, et alors Il sera. La Vierge aurait pu l'offrir au monde, mais, détournée pour ainsi dire de celui qui mûrissait en elle, elle n'a pas encore enfanté « le plus grand ». Et Rilke appelle de ses vœux « l'enfanteur de la mort ». Est-ce le Poverello, qui apparaît à la fin du *Livre*

d'heures comme un nouveau Messie, vainqueur de la mort et de la pauvreté ? Sera-ce une nouvelle incarnation du Christ ? Toute réponse est impossible, mais nous savons que la religion de Rilke était essentiellement le culte du Père et que Jésus l'empêchait d'aller directement à lui.

On devine les dangers de cette attitude. D'abord, Rilke courait le risque de se perdre dans une religiosité vague et inconsistante, dans une « Schwärmerei » qui n'avait pas comme supports les exercices spirituels pratiqués par les piétistes du XVIIIe siècle. Cet élan sentimental et presque sensuel qui le portait vers Dieu le conduisait moins au mysticisme qu'à un panthéisme assez superficiel. Ce n'était pas ce que le professeur Korff distingue si finement dans *Werther* : un supranaturalisme, un rayonnement divin de la nature ; ce n'était pas, non plus, cette fusion de l'homme et de la nature que Mörike, le pasteur-poète, nous fait sentir avec une ferveur païenne dans « Mein Fluss » et « Im Frühling » ; c'était un jeu de l'esprit, le poète se servant de tout pour figurer un Dieu qui toujours le fuit, qui ne peut pas être appréhendé puisqu'il est, en définitive, une « forêt de contradictions ». Rilke ne pouvait trouver de place ni en Dieu ni dans la nature ; il flottait et voguait entre le Créateur et la création. — D'autre part, ces effusions religieuses, ces jets du cœur, qui ne cessaient de s'élever et de retomber pour renaître, encourageaient Rilke à voir dans le poète celui qui psalmodie des litanies en l'honneur de Dieu et de la Vierge. Il avait écrit le *Livre de la Vie monastique* en vingt-quatre jours et le *Livre du pèlerinage* en dix ; il se proposait d'écrire un nouveau livre et déclarait qu'il aurait pu continuer indéfiniment. C'était un fleuve de poésie, qui coulait selon la pente du terrain, qui roulait au hasard, sans connaître ces limites nécessaires que nous appelons : raison, jugement, critique ; il charriait pêle-mêle splendeurs et imperfections ; il était semblable à l'épanchement inspiré d'un poète trop jeune qui ne sait pas encore que le génie lui-même a besoin de contraintes pour s'élever. Il n'aurait certainement pas trouvé en Russie cette école de réflexion et de goût, dont il avait besoin ; il y serait devenu un « poète rustique », semblable à notre Francis Jammes, qu'il admirait beaucoup, à Droschin qui, dans son isba, composait intarissablement de

nouveaux Lieder et les confiait à ses filles pour qu'elles les chantent dans la nature ; il ne serait pas devenu le poète des *Nouveaux Poèmes* et des *Élégies de Duino.*

Le « hasard » intervint ; Rilke, ainsi que le remarquait le Pr Strich, fut toujours conduit par son génie intérieur vers le lieu ou vers l'homme de sa destinée. A son retour de Russie il s'installa à Worpswede, qui est un peu le Barbizon de l'Allemagne, auprès de ces artistes auxquels il devait consacrer un livre très intéressant. Parmi eux se trouvaient deux jeunes filles, Paula Becker et Clara Westhoff, celle-ci occupée de sculpture : elles arrivaient de Paris, où la seconde avait travaillé sous la direction de Rodin ; Paris et Rodin, tels étaient les deux thèmes de toutes les conversations avec Rilke (qui devait épouser Clara Westhoff), tel fut dorénavant son double désir : il sentait, il écrivait qu'il lui fallait avant tout connaître Paris, connaître Rodin. On lui demanda un livre sur le sculpteur français ; il accourut à Paris en 1902.

Il ne saurait être question de refaire ici l'histoire de l'expérience parisienne avec ses souffrances et ses joies. Constatons simplement que le contact de Rilke avec Paris et la France, avec Rodin, nos arts et notre littérature fut infiniment plus prolongé, plus complet, plus fécond qu'avec n'importe quel autre pays.

On s'est étonné de voir Rilke, le poète féminin et sensible, se mettre à l'école de Rodin, le sculpteur viril et rude ; mais il savait que sa fragilité, son instabilité avaient besoin, pour support et pour modèle, de sa force, puissante comme une force de la nature, et de son équilibre presque inhumain. Rodin lui enseigna d'abord, par son exemple même, que la vie est possible et belle, qu'il faut vivre tout simplement, vivre avec patience et sans laisser échapper aucune occasion de joie, ne serait-ce que la contemplation d'une fleur ou d'un insecte ; qu'il faut travailler, sans attendre l'inspiration, car, à force de travail, on la rend incessante et toujours disponible. Le sculpteur enseigna au poète que la nature est le seul guide à suivre, qu'il faut l'étudier inlassablement pour pénétrer au cœur même de la plante, de l'animal ou de l'être humain, et qu'il faut concentrer son œuvre

autour de ce noyau, de ce germe vital, dont la « chose » est le produit, la « poésie-chose » (Dinggedicht) l'expression.

Après Rodin, Rilke découvrit Paris ; il le posséda autant qu'il fut possédé par lui ; il vit un Paris qui est assez semblable à celui de Péguy : ville de mort et de misère, mais aussi d'amour et de pauvreté comblée ; ville de la solitude anonyme et de la communion spirituelle ; ville de la nécessité impitoyable, qui brise l'homme et fait l'artiste ; ville du travail et de la sollicitation perpétuelle à la création ; ville faite de cent villes, ruche humaine lentement édifiée par la patience des siècles et dont chaque cellule, comme chaque vers du poème ou chaque strophe de l'œuvre poétique, représente un effort vital pour se réaliser dans l'harmonie de l'ensemble. Au delà de Paris, il découvrit la province : Chantilly, Chartres, Dijon, Avignon, la Provence et, au delà du présent vivant, la présence de tout ce qui a créé la France, patiente et sûre. En Allemagne, Rilke pouvait hésiter entre l'impressionnisme qui fait de l'artiste une plaque sensible, et l'expressionnisme, qui veut dire le sens profond de l'homme et de l'univers ; la Russie le portait vers un Dieu vague et multiforme, qu'il aurait célébré en des vers mélodieux et imprécis. Il n'a plus d'hésitation maintenant ; il observe, il va au Jardin des Plantes, comme le lui conseillait Rodin, et, dès 1903, il écrit « La Panthère », le plus bel exemple de « poésie-chose » que nous offre la poésie allemande. De 1903 à 1908 il écrit les deux volumes des *Nouveaux Poèmes*, dont le second est dédié à Rodin : on y découvre sans peine les éléments d'une « Légende des siècles » comparable à celle de nos poètes du XIXe siècle. Rilke ne chante plus Dieu, mais le réel, tout le réel, de la plante à l'homme, et il dresse dans l'espace qui est le sien, dans le « Weltinnenraum », des figures, des « Gestalten » qui vont et qui vivent, comme les Bourgeois de Calais du sculpteur, en marche vers le sacrifice.

Avec les *Nouveaux Poèmes*, qui sont, parmi ses œuvres poétiques, les plus françaises de toutes, avec les *Cahiers de Malte Laurids Brigge*, dans lesquels il dit les souffrances de son expérience parisienne et exprime sa conception de la vie, Rilke atteint une nouvelle cime de son talent. Puis il recommence, en 1910, à travers l'Europe méridionale, une errance douloureuse que la guerre transformera en une sta-

bilité forcée et angoissée : enfin, en Suisse, l'inspiration lui dictera les *Élégies de Duino* et les *Sonnets à Orphée.* Fritz Strich compare son évolution à celle d'un pendule qui, après avoir oscillé entre l'Est slave et l'Ouest français, s'arrête au centre, c'est-à-dire en terre germanique, dans le domaine de la musique. Nous découvrons, au contraire, dans son œuvre dernière, une étonnante synthèse, dont seul était capable un homme qui avait butiné dans tous les pays : leNord, où vécut Jacobsen, sa première et durable admiration ; l'Espagne, où il eut l'impression de vivre dans un paysage du Gréco, à l'époque de la Genèse ; l'Égypte, où la vie et la mort se mêlent étrangement ; l'Italie à laquelle il revint sans cesse, parce qu'elle ne l'a jamais satisfait complètement. Ce n'était pas seulement la connaissance du pays et sa vie spirituelle qui façonnait le poète, c'étaient toutes ses expériences quotidiennes et, en apparence, menues, dont son admirable correspondance montre la répercussion en lui : la découverte d'une inscription sur la tombe d'un jeune homme ; la vue d'une pauvre chienne espagnole qu'alourdissait une « maternité » prochaine ; des promenades avec un berger dans les Baux ; le souvenir de cette soirée, en Italie, où deux femmes épluchaient des pommes et parfois lui en tendaient une, comme pour une Cène profane. Tout cela, toute sa vie constitue les linéaments de l'œuvre qu'il portait en lui, son message suprême : les *Élégies de Duino* et les *Sonnets à Orphée.*

Œuvre allemande, certes, et par bien des côtés, mais qui porte un titre italien, qui doit peut-être son existence à l'exemple de Paul Valéry et que Rilke n'aurait sans doute pas réalisée s'il n'avait pas quitté l'Allemagne. Elle représente en effet — ce n'est pas une de ses moindres difficultés — un combat incessant contre la langue, un effort prodigieux pour extraire d'elle toutes ses possibilités. Or, Rilke a pris conscience de sa langue à l'étranger, soit parce qu'il la réservait pour ses besoins spirituels et employait celle du pays pour la vie de tous les jours, soit parce qu'en se servant du russe ou du français comme d'un médium, il a découvert de nouvelles possibilités, soit enfin parce que ses nombreuses traductions, celles de Gide et de Valéry en particulier, l'ont aidé à forger son instrument. — En outre, que de pays ne

défilent pas dans ces quelques centaines de vers : la France avec Paris, Chartres, les Saltimbanques ; l'Italie avec l'inscription funéraire de Santa Maria Formosa, le potier de Rome, et le souvenir du château de Duino, où furent composées les deux premières Élégies ; la Russie avec le cheval blanc accourant au galop ; l'Espagne avec le chant de printemps entendu à Ronda ; le Karst avec un sonnet sur la chasse aux pigeons ; l'Égypte avec le cordier des bords du Nil et le mystérieux paysage des Lamentations ; la Suisse avec maints passages des sonnets (et aussi des poèmes français, qui sont à peu près contemporains). La Grèce antique a fourni la légende de Linos, le monde biblique celles de Tobie, d'Ésaü et de Samson. C'est une véritable gerbe de pays, que Rilke offrit à la poésie allemande.

Après la Grande Guerre Rilke cherche « un pays que les Cavaliers de l'Apocalypse aient épargné » : la Suisse, où il trouve un refuge dans le château de Muzot. C'est là qu'il passe les dernières années de sa vie ; c'est là qu'il repose, dans le coin de terre qu'il a lui-même choisi, contre la petite église de Rarogne. Quel symbole ! Allemand du centre européen, né aux confins du germanisme et du slavisme, il est parti pour son tour d'Europe d'apprenti-poète. Au contact de l'Italie et de la Russie il a découvert Dieu, dont il voulut être le célébrant. En France, il a fait l'expérience du réel et celle de la forme. Partout il apporta, selon le mot de Gœthe à Eckermann, en date du 16 décembre 1828 : « une âme qui aime le vrai et qui le recueille dans tous les lieux où elle le trouve ». Et il a voulu reposer à la frontière linguistique du monde germanique et du monde latin, au-dessus du Rhône qui s'en va, suivant la courbe même de sa vie, vers la Méditerranée. Puisse son exemple enseigner aux peuples, qui se retrouvent en lui, que chacun doit travailler à l'élaboration d'un esprit européen, fait de compréhension et d'amour !

J. F. Angelloz.

NOTES ET DOCUMENTS

NOTE SUR LA « JÉRUSALEM DÉLIVRÉE » ET LE « ROMAN FRANÇAIS » [1].

M. Maurice Magendie a écrit, dans son étude sur le *Roman français au XVIIe siècle* : « L'influence particulière de Virgile sur nos romans me paraît réduite, parce que c'est surtout la *Jérusalem délivrée* du Tasse qui a agi sur eux. Si Virgile est imité, c'est, semble-t-il, le plus souvent, dans la mesure où il a lui-même servi de modèle au Tasse [2]. » Il déclare ailleurs : « L'ouvrage italien qui a exercé l'influence la plus profonde sur le roman français au début du XVIIe siècle, n'est pas un roman ; c'est la *Jérusalem délivrée...* » [3], et il cite à l'appui une douzaine de rapprochements avec La Calprenède, Scudéry, Gomberville et d'autres. Il fait remarquer que l'influence du poème italien s'aperçoit dans l'emploi de la magie, dans le détail géographique des itinéraires, dans diverses scènes ou situations et dans le caractère de certains personnages [4], ainsi que dans la théorie même du genre (« considéré comme un frère inférieur de l'épopée [5] ») et dans l'allégorie qu'on attachait souvent aux romans. Dans la *Jérusalem délivrée*, « pour la première fois, l'histoire, l'épopée, l'amour, la morale, étaient harmonieusement mêlés dans le même récit [6]. »

Tout cela est très vrai et l'on ne pouvait mieux dire. Mais peut-être est-il permis de reprendre la question de l'influence de la *Jérusalem délivrée* sur les romans français en citant quelques autres exemples et en remontant plus haut que la date de 1620, point de départ de M. Magendie. Cela permettra de dégager plus

1. Je désire marquer ma reconnaissance à l'American Council of Learned Societies qui m'a décerné une bourse d'études pour 1935-1936 me permettant de faire des recherches dans les bibliothèques de Paris.

2. *Le Roman français au XVIIe siècle de l'Astrée au Grand Cyrus*, Paris, Droz, 1932, p. 37.

3. *Ibid.*, p. 47.

4. *Ibid.*, p. 48-50.

5. *Ibid.*, p. 125 ; cf. aussi p. 51.

6. *Ibid.*, p . 50.

clairement encore l'histoire de cette influence et de voir les étapes de sa marche. Dans le deuxième quart du XVIIe siècle l'action du poème italien a, pour ainsi dire, déjà terminé son cours : les thèmes, les situations, les traits de caractère empruntés au Tasse sont devenus des lieux communs, ils font partie de la propriété générale et se confondent avec d'autres éléments venus de partout pour enrichir le fonds où puisent tous les auteurs. Mais entre cet état de choses chaotique et le texte primitif du Tasse on peut distinguer au moins trois étapes intermédiaires. D'abord, il y a les traductions en français [1] dont nous n'avons pas à nous occuper ici, ensuite les romans qui sont franchement basés, en entier ou en partie, sur le poème du Tasse et enfin ceux qui en sont des continuations. Ces ouvrages sont peu nombreux, mais ils ont contribué pour leur part, avec les traductions et la lecture du texte italien, à hâter la diffusion de la matière créée ou transmise par le Tasse [2].

Le premier en date des romans inspirés directement de la *Jérusalem délivrée* est de Pierre Joulet, sieur de Châtillon, qui fit publier en 1596 ses *Amours d'Armide*, à Paris, chez l'Angelier. Dans l'épître dédicatoire adressée à la princesse de Conti, Joulet indique comme source de son sujet le poème du Tasse, « lequel i'ay reduit en histoire continue, au lieu qu'elle est inégallement espandue dans tous les chants de cet autheur ». Il nous conte l'enfance d'Armide, sa visite au camp des croisés qu'elle entend mettre « en désunion les uns avec les autres ». On nous fait assister à la délivrance des captifs par Renault, à l'enlèvement de celui-ci par Armide et à la vie de plaisir que les deux amants goûtent dans les jardins enchantés de la sorcière. On voit l'arrivée des deux chevaliers qui viennent chercher Renault, le désespoir (longuement développé) d'Armide et son retour en Égypte. Enfin Renault, après avoir triomphé des monstres de la forêt enchantée, rencontre Armide sur le champ de bataille, la met en fuite et la poursuit. Il l'empêche de se suicider et la supplie de vivre, de penser à son salut éternel et à leur mariage prochain.

Ce roman compact est d'une lecture assez monotone, les tirades

1. Traduction en prose par Blaise de Vigenère, 1595, 1599, 1610, 1617. Vigenère appelle l'ouvrage du Tasse « un Roman soit, mais non pas tel que les vulgaires... » Traduction en vers par Jean du Vignau, 1595, réimprimée deux fois la même année. Traduction partielle en vers par Pierre du Brach, 1596.

2. La *Jérusalem délivrée* fut vite imitée dans la tragédie ; en 1599 A. de Veins met sur la scène le chant XII dans sa *Clorinde*. La Vallière mentionne une *Sophronies*, tragédie de 1599 et une autre de 1619 ; toutes les deux semblent perdues. La Bibliothèque Nationale possède une *Sophronie* anonyme de 1620. Cf. H. C. Lancaster : *Hist. of French dramatic literature in the seventeenth century*, Part I, p. 179.

sont interminables et les descriptions prolixes ; les personnages s'expriment à la manière des beaux esprits précieux. Cela n'était pas pour décourager les lecteurs de l'époque et l'ouvrage eut neuf réimpressions avant 1615 [1].

Ce sont les amours, moins fortunées, de Clorinde et de Tancrède qui fournissent le sujet du petit roman anonyme. *Clorinde ou l'Amante tuée par son Amant*, paru un an plus tard à Paris [2]. C'est encore le récit du Tasse, amplifié de longues et ennuyeuses tirades. L'auteur nous retrace en mauvaise prose entrecoupée çà et là par de fades poésies ou chansons toutes les aventures de l'héroïne depuis son enfance romanesque jusqu'à sa mort édifiante. Il intercale tout l'épisode d'Olinde et de Sophronie.

Je ne sais s'il faut attribuer ce petit roman à A. de Nervèze, comme le fait Barbier, avec réserve d'ailleurs, dans son *Dictionnaire des Anonymes*. Nervèze a bien fait publier en 1599 un roman intitulé *Hierusalem assiégée, où est descrite la délivrance de Sophronie et d'Olinde ensemble les Amours d'Hermine, de Clorinde et de Tâcrede*, dont le seul exemplaire que j'aie pu voir porte l'indication : *Seconde édition reveue corrigée et de beaucoup augmentée par l'Autheur* [3]. Est-ce que la première édition est la *Clorinde ou l'Amante tuée par son Amant* (ce qui donnerait raison à Barbier) ou bien une édition restée introuvable ? J'incline plutôt vers cette seconde alternative, vu que le style des deux romans est très différent, que le premier en date contient seul des poésies et que les personnages du second aiment à s'écrire des lettres dont aucune mention n'est faite ni par le Tasse ni par l'anonyme de 1597. D'ailleurs une seconde édition de *Clorinde ou l'Amante* avait paru à Langres en 1598.

Nervèze transpose dans son roman le poème du Tasse en conservant l'ordre des épisodes. Il réduit le rôle du merveilleux et de la magie pour « esloigner de *son* discours quelques accidents qui approchoient trop de la fable », il mentionne à peine Armide et omet complètement l'histoire de Renaud, qui lui paraissait

1. Langres, 1597 ; Rouen, 1597, 1605, 1614 ; Paris, 1598, 1600, 1608 ; Lyon, 1606, 1612. Voir G. Reynier, *Roman sentimental*, p. 370. Sur P. Joulet, voir É. Picot, *Les Français italianisants*, II, 181.

2. Chez Claude de Monstr'œil, 1597, *privilège* du 17 septembre. G. Reynier ne mentionne pas cet ouvrage dans son *Roman sentimental*. Il s'en trouve un exemplaire à l'Arsenal. Il fut réimprimé à Langres en 1598.

3. Paris, A. du Brueil, 1599 ; exemplaire de l'Arsenal. Cet ouvrage paraît également à Paris en 1601, à Lyon en 1603, dans les *Amours diverses* de Nervèze à Paris en 1606, 1615 et 1621, dans les *Sept Histoires* à Lyon en 1608 et en 1615, et dans les *Dix Histoires* à Paris en 1617. Dans ces éditions collectives il s'intitule *Les Amours de Clorinde*.

sans doute trop immorale. Les lettres que s'écrivent les amants séparés ne font qu'alourdir le récit. Malgré ses longueurs et son style peu aisé, ce roman a joui, lui aussi, d'un certain succès et a eu plusieurs réimpressions.

Par les trois ouvrages que nous venons de considérer, la presque totalité des thèmes, des épisodes et des histoires sentimentales de la *Jérusalem délivrée* entra dans le domaine commun du roman français. Tous les trois eurent du succès et furent réimprimés. Immédiatement on voulut profiter de cette vogue du Tasse « romancé » en lançant des « suites » dans lesquelles les mêmes thèmes seraient repris et diversifiés et où les mêmes personnages reparaîtraient sous leurs vrais noms ou sous des noms d'emprunt. C'est-à-dire qu'il advint du roman du Tasse en France ce qu'il était advenu du poème du Tasse en Italie [1]. Il semble même que le premier continuateur français du Tasse, le jurisconsulte Jacques Corbin, ait pris comme modèle quelque obscur auteur italien [2]. Il fit paraître en 1600 un petit roman intitulé *Ierusalem regnante, Contenant, la suite et la fin des Amours d'Armide et d'Hermine, à la suite du sieur Torquato Tasso. Auec les nouvelles Amours de Brauemont et Filamante* [3]. L'auteur reprend l'histoire des aventures d'Armide et d'Hermine à l'endroit où le Tasse avait terminé son récit et ajoute l'épisode de Filamante et Bravemont, qui n'est qu'une imitation de celui de Clorinde et de Tancrède. Tancrède est toujours là, d'ailleurs, mais à présent il aime Hermine. A la fin Armide meurt ; Filamante épouse Bravemont. Corbin promet de nous donner « le reste de ces amours » si ce commencement plaît aux lecteurs.

La Bergère de la Palestine [4] de J. Bazire d'Amblainville, rappelle tantôt la *Jérusalem délivrée*, tantôt le *Roland furieux* [5]. L'action se passe en Palestine après la mort de Godefroy. Jérusalem est assiégée par les Arabes et défendue par Cryndor. Dans l'armée arabe se trouve la jeune guerrière Phylide, surnommée la Bergère de Palestine. Son histoire, son rôle sont à peu près ceux de Clorinde dans la Jérusalem. Son amant Cryndor est tué en duel avec une autre guerrière et c'est un saint hermite (autre per-

1. Voir A. Belloni : *Gli epigoni della Gerusalemme liberata, con un'appendice bibliografica.* Padova, A. Draghi, 1893.

2. Voir mon article « Deux romans peu connus du XVIIe siècle français », *Modern Language Notes*, novembre 1937.

3. A Paris, chez Abel l'Angelier, 1600. Priv. du 6 mai 1600. Exemplaire à l'Arsenal.

4. Paris, A. Du Brueil, 1601.

5. S. Keyser ne mentionne pas ce roman dans sa *Contribution à l'étude de la fortune littéraire de l'Arioste en France*, Leyde, Dubbledeman, 1933.

sonnage du Tasse négligé jusqu'ici) qui se charge de convertir Phylide au christianisme.

C'est encore un épisode de l'histoire de Clorinde qui fournit le cadre de l'*Histoire de Cléophas et Séphora* [1] de M. Roussel. Jérusalem est assiégée par les Français. Cléophas, accompagné par sa maîtresse Séphora, sort de la ville pour « aller aux écoutes contre les tentes des ennemis. » Ils sont surpris par les Français, Cléophas est tué, Séphora est conduite devant le général français à qui elle raconte longuement son histoire. Cette mission dangereuse se trouve dans le chant XII du Tasse.

Un dernier roman de ce groupe, mais en vers celui-ci, est la *Continuation de la Belle Armyde* [2], également de Bazire d'Amblainville. Les stances ont un ton familier qui rappelle l'Arioste, dont le poème semble, d'ailleurs, avoir fourni l'inspiration de plusieurs épisodes. Les premiers vers s'adressent au Tasse :

> Esprit à qui la mort a tranché la parole
> Et fait laisser Armide au milieu de tes chants,
> Aux mains de la douleur, où son cœur se désole,
> Pour n'éprouver l'acier qui finit tes beaux ans
> Tandis que sur le ciel tu oreilles les astres,
> Et rauis mort les dieux, comme vif les humains,
> Ie diray ses plaisirs, comme toy ses desastres,
> Acheuant le tableau commencé par tes mains.

Bazire reprend l'histoire d'Armide lors de l'enlèvement de Renaut et retrace rapidement les événements décrits par le Tasse. Après la défaite de l'armée égyptienne devant Jérusalem, elle s'enfuit et, comme dans le roman de Corbin, va « plaindre ses malheurs dans la solitude ». Le berger Daphnis s'éprend d'elle et l'épouse. Amarilis, que Daphnis a abandonnée, devient folle et « court furieuse à travers les forests ». Tancrède la trouve et l'emmène vers Armide à qui il demande de guérir la bergère. La sorcière répond que cela n'est pas de son pouvoir, mais elle consent à les accompagner jusqu'au fleuve noir « près l'antre de Pluton ». Ici se place une descente aux enfers, inspirée surtout de Virgile. Tancrède y voit les ombres d'Argant, de Clorinde et de Re-

1. Paris, I. et P. Mettayer, 1601. Cf. G. Reynier, *op. cit.*, p. 189 et 193.

2. *Ou suite du sujet du Seigneur Torquato Tasso.* A Rouen, chez Claude le Villain, 1604. Roman inconnu de Reynier, signalé par S. Keyser, *op. cit.*, p. 189. Les premiers mots de l'épître, « Le Tasso dernier des Poëtes Italiens, & le premier de tous, » rappellent le vers de du Bartas sur Torquato (*Seconde Semaine*, Paris, l'Huillier, 1584, p. 75 v) :

> Et premier en honneur, bien que dernier en âge.

naut. Amarilis boit l'eau du fleuve et la petite compagnie revient aux champs où Daphnis conduit son troupeau. Là l'auteur leur dit adieu :

> Je prends congé de vous, attendant que i'abrege
> Vn iour vostre repos pour allonger mes chants.

Les deux livres de ce poème, malgré des fadeurs et des longueurs, sont d'une lecture assez facile.

Corbin et Bazire indiquent clairement par les titres qu'ils ont étalés sur leurs livres, qu'ils exploitent une vogue, et ils déclarent encore plus explicitement, à la dernière page, qu'ils sont prêts à l'exploiter encore en donnant des continuations. Mais la vogue de cette sorte d'ouvrages ne se maintint pas, sans doute à cause de la diffusion de plus en plus grande de la *Jérusalem délivrée* et de ses traductions. L'influence du poème se morcelle à mesure que sa popularité s'accroît et pendant quelque temps l'on ne trouve plus dans les romans français que des imitations fragmentaires telles que celles que M. Magendie a signalées dans l'*Astrée* [1] et dans les auteurs cités plus haut [2]. On peut ajouter le rapprochement fait par M. Spire Pitou [3] entre la *Jérusalem délivrée* (XV, 56-66) et une scène du *Faramond* de La Calprenède (V, 86-88), ainsi qu'un curieux chapitre (qui n'est point une imitation mais un témoignage de la vogue du poème du Tasse) du *Page disgracié* de Tristan, intitulé « Querelle du Page pour avoir soustenu l'honneur du Tasse qu'un jeune Escholier rabaissoit » [4].

Faut-il croire que ce procédé d'imitation a conduit à une telle dispersion que certains auteurs ont senti le besoin de revenir à la première manière, ou ont cru pouvoir le faire impunément ? Toujours est-il qu'en 1645, Suzanne de Nervèze publie la *Nouvelle Armide* [5], roman basé directement sur la *Jérusalem délivrée*. Il est vrai qu'elle y insère [6] l'histoire des amours d'Isménie et de Thersandre qui n'a pas de rapport avec le poème italien. La même histoire est reprise et traitée de façon plus libre et un peu plus personnelle par le chevalier de Méré. Ses *Aventures de Renaud et d'Ar-*

1. *Du cuveau sur l'Astrée*, Paris, Champion, 1927.
2. Voir mon premier paragraphe.
3. Cf. son article « French and English Echoes of a descriptive passage in Tasso », *MLN*, avril 1937.
4. Chapitre XLVI. Le *Page disgracié* est de 1643 ; il fut réimprimé en 1667 et en 1898.
5. Paris, Jean Paslé. Exemplaire à la Mazarine. Cet ouvrage m'a été obligeamment signalé par M. Al. Cioranesco.
6. P. 39-54.

mide [1], publiées seulement en 1678 mais composées peut-être bien plus tôt, semblent contenir la confidence des amours de l'auteur. Et enfin, Sergé donne en 1680 une nouvelle version, allégée et raccourcie, du roman de Corbin, sous le titre de *Jérusalem régnante, ou la suite du Tasse* [2]. C'est le dernier roman d'alors à être basé sur le poème italien, et il marque, je crois, l'extrême limite des diverses sortes d'influence exercées par le Tasse sur le roman français du XVIIe siècle [3].

Chandler B. Beall.

TANCRÈDE DE VOLTAIRE ET SES SOURCES ÉPIQUES

La tragédie de *Tancrède* constitue dans l'œuvre de Voltaire une page caractéristique, et qui ne devait pas être sans suite pour l'évolution du théâtre français. Elle ouvre la voie de la tragédie romanesque et moyenâgeuse, faite d'amour et d'action. Sa matière est fournie, d'un côté, par les passions que les circonstances font naître dans l'âme de Tancrède et dans celle d'Aménaïde, et, d'un autre côté, par les mœurs du monde chevaleresque.

Mais, pour être d'un genre nouveau, elle n'est pas inexplicable, si on l'envisage sous la perspective plus vaste de l'évolution des conceptions dramatiques de Voltaire. Déjà Shakespeare lui avait donné le courage de choisir ses sujets dans l'histoire nationale et dans le moyen âge vague et mal défini d'où venaient Orosmane et Zaïre ; déjà ce premier chef-d'œuvre et les pièces qui lui avaient fait suite, *Adélaïde du Guesclin*, *Alzire*, *Zulime* et l'*Orphelin de Chine*, avaient été entièrement consacrées à l'amour. La composition de cette dernière tragédie coïncide, ou à peu près, avec celle de l'*Essai sur les mœurs*, qui lui avait donné du goût pour la Chine et les chinoiseries ; dans l'*Orphelin*, il fait preuve

1. Voir la notice de Ch.-H. Boudhors dans son édition du roman, Paris, Éditions Fernand Roches, 1930 (t., III des *Œuvres complètes* de Méré).

2. Paris, Jacques du Brueil, 1680. Cf. mon article cité.

3. Au XVIIIe siècle l'influence du poème du Tasse reprend. En 1735, la *Nouvelle mer des histoires* (t. V, p. 119-227) de Charles Guillaume contient une *Armide*. Le *Recueil de contes*, de H. G. de Mirabeau (1780) retrace l'histoire d'*Armide et Renaud*. La *Bibliothèque universelle des romans* donne un résumé du roman de Joulet (juillet 1779) et l'*Histoire de Tancrède et d'Erminie... morceau tiré de la Jérusalem délivrée du Tasse* (avril 1780). Bitaubé cite le Tasse pour justifier l'emploi du merveilleux chrétien dans son roman *Joseph* (1767, voir le *Discours préliminaire*, que Chateaubriand va connaître), et Cazotte semble s'inspirer du Tasse dans quelques passages de son *Ollivier* (1763).

d'un certain intérêt pour les mœurs exotiques, et pour une couleur local, dont le souci n'est pas encore très scrupuleux, mais qui témoigne du moins de préoccupations nouvelles au théâtre.

Un peu plus de quatre ans séparent l'*Orphelin de Chine* de *Tancrède*, que Voltaire écrivit entre le 22 avril et le 18 mai 1759. Malgré tout ce qu'il y a de différent entre ces deux pièces, les préoccupations de l'écrivain ne laissent pas d'être sensiblement les mêmes, car ce sont encore la nouveauté, l'amour et la couleur qui l'intéressent. Il se transporte dans une région du passé qui était pour l'inspiration dramatique au moins aussi exotique que la Chine : il choisit ses personnages dans le monde de la chevalerie, qui seul fait possible l'étroite association de l'amour fidèle et des coups d'épée, de la guerre et de la passion.

On n'a pas encore insisté assez sur les circonstances qui dictèrent à Voltaire ce choix. On a dit que l'idée lui en était venue de l'Arioste, pour lequel il professait une véritable admiration. Mais il ne faut pas oublier aussi que c'est dans la tragédie lyrique qu'il faut chercher, pendant le siècle de Louis XIV et dans la première moitié du XVIIIe siècle, le souvenir de la littérature chevaleresque qui ne cessa jamais d'être goûtée et appréciée. Le pays de féerie qu'est l'Académie Royale de Musique demeura ouvert à l'esprit romanesque, comme une oasis de la fantaisie au milieu de ce désert des règles et des théories. Là, ce n'est plus Aristote qui règne, c'est l'Arioste ; la fantaisie peut se donner libre cours, la monotonie des alexandrins déclamatoires est bannie, et le spectacle n'est pas fait seulement de tirades, mais aussi de décors, de machines et de ballets.

N'est-ce pas là ce que Voltaire se proposait de réaliser par son *Tancrède* ? Il y poursuit une action dénuée de déclamation et d'artifice, qui parle directement au cœur, un peu comme la musique : « N'allez pas vous attendre à de belles tirades, à ces grands vers ronflants, à des sentences, à des attrappe-parterre, à de l'esprit, à rien enfin de ce qui est en possession de plaire. Style médiocre, marche simple, voilà ce que vous trouverez ; mais, s'il y a de l'intérêt, tout est sauvé [1]. »

Il veut aussi faire monter cette action sur la scène, et montrer un spectacle véritable et complet : « Vous aurez sur le théâtre des drapeaux portés en triomphe, des armes suspendues à des colonnes, des processions de guerriers, une pauvre fille excessivement tendre et résolue, et encore plus malheureuse, le plus grand des hommes et le plus infortuné, un père au désespoir. Le cin-

1. Voltaire, Lettre à d'Argental, du 28 mai 1759. *Œuvres*, éd. Beuchot, LXVIII, 104, éd. Moland, XL, 109.

quième acte commence par un *Te Deum* et finit par un *De profundis* [1] ». Avec cela, une autre innovation, qui vient de l'opéra elle aussi : la tragédie est écrite en alexandrins, mais à rimes croisées, ce qui lui donne un air plus vif, et constitua pour les premiers spectateurs une agréable surprise [2].

Reste à savoir à qui il doit le choix de son sujet. Cette question intéressa de bonne heure les commentateurs de l'écrivain. Les éditeurs de Kehl remarquaient déjà « que c'est vraisemblablement au goût de M. de Voltaire pour l'Arioste que nous devons *Tancrède*. Il était impossible qu'un aussi grand artiste ne vît pas dans l'histoire d'Ariodant et de Genèvre un bloc précieux d'où devait sortir une belle tragédie ». Mais les mêmes éditeurs ajoutent plus loin que notre écrivain doit son sujet au roman de Mme des Fontaines, intitulé *La Comtesse de Savoie*, et publié en 1726.

Les deux rapprochements ont quelque apparence de réalité. D'une part, l'épisode des amours de Genèvre, dans le poème de l'Arioste, n'est pas sans rapport avec celui de l'amour de Tancrède et d'Aménaïde. D'autre part, il est certain que Voltaire connut aussi le roman de Mme des Fontaines, puisqu'en 1713, âgé à peine de 19 ans, il écrivait à cette dame une épître en vers. Le sujet du roman est, à quelques différences près, celui de l'épisode cité de l'Arioste ; un héros du nom de Tancrède apparaît même dans son action.

Mais on n'a pas encore précisé d'une manière satisfaisante ce que Voltaire doit à chacun de ces deux modèles. On n'a d'ailleurs pas remarqué que *la Comtesse de Savoie*, malgré les apparences, n'est pas un ouvrage original : il n'est que le remaniement adroit d'une nouvelle de Bandello, traduite au seizième siècle par Boaistuau [3]. Après avoir constaté ce premier fait, nous essaierons de tracer l'histoire du thème épique qui en fait le sujet ; nous y trouverons deux séries de variantes, qui eurent chacune une fortune indépendante, et qui se rencontrèrent pour la première fois dans *Tancrède*, qui reste ainsi l'expression la plus accomplie d'un thème romanesque très répandu, mais qui n'eut pas la même fortune au théâtre.

Nous ne savons si le sujet de *Tancrède*, qui est une tragédie à peu près oubliée, est encore présent à l'esprit du lecteur ; pour

1. Voltaire, Lettre à d'Argental, du 19 mai 1759. *Œuvres*, éd. Beuchot, LXVIII, 96, éd. Moland, XL, 99.

2. Cf. H. Lion, *Les tragédies et les théories dramatiques de Voltaire*, Paris, Hachette, 1895, pp. 240-268.

3. Ce rapprochement a été déjà fait pas A. L. Stiefel, dans *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, XXIX (1906), vol. II, p. 198, mais il semble avoir passé inaperçu.

les besoins de notre exposition, il nous suffira de savoir qu'elle raconte l'aventure d'une jeune femme faussement accusée de trahison, et que son amoureux vient sauver, bien qu'il soit lui aussi convaincu, comme tout le monde, de sa culpabilité.

La légende de la jeune femme persécutée et condamnée à tort est très répandue dans la littérature du moyen âge. Le persécuteur est parfois la belle-mère, comme dans le cas de la belle Hélène de Constantinople, si ce n'est quelque vieille femme qu'elle s'est choisie pour suivante, et qui veut obtenir pour sa fille la situation de sa maîtresse, comme dans le cycle de Berthe au Grand Pied. Presque aussi souvent, la jeune femme est requise d'amour par quelque grand seigneur, à qui son mari l'a confiée pendant son absence, et qui, étant repoussé, emploie tous les moyens pour la faire passer pour coupable.

Parmi les variations nombreuses de ce dernier thème, la légende de Geneviève de Brabant est la plus connue. Son aventure revient sous dix formes diverses ; nous n'en retiendrons qu'une seule catégorie de récits, caractérisée par les circonstances de la trahison, et dans laquelle nous croyons voir l'origine de la nouvelle de Bandello. Dans cette classe d'histoires, l'élément commun qui nous semble le plus important, c'est la circonstance que le traître fait entrer un homme dans la chambre de sa maîtresse, sinon dans son lit même, et la fait surprendre dans cette compagnie, afin de donner l'apparence de la vérité à son accusation, et de fournir la preuve de l'adultère par le flagrant délit.

C'est dans le poème de *Macaire*, écrit en France au XIIe siècle, que nous retrouvons pour la première fois ce détail. Là, Macaire, qui est le digne neveu du traître Ganelon, cherche un moyen de venger le refus qu'il a essuyé de la part de la jeune impératrice Blanchefleur. Un jour que l'empereur s'est levé de bonne heure pour aller aux matines, pendant que Blanchefleur dort encore, il ordonne au nain du palais d'entrer silencieusement dans le lit de l'impératrice, où Charlemagne le trouve à son retour. Le nain s'excuse, en alléguant l'ordre de Blanchefleur, et il aurait la vie sauve, si Macaire, en traître accompli, ne le tuait de sa propre main. L'impératrice est exilée, et elle s'éloigne de la cour, en compagnie du chevalier Aubry. Macaire les guette sur la route, et il tue Aubry ; mais il est découvert par le chien de ce dernier, et il trouve la mort dans le combat singulier auquel il est obligé, pour prouver son innocence [1].

Ce qu'il faut retenir de cet épisode du poème, c'est l'artifice

1. *Macaire* a été édité par F. Guessard, Paris, C. Franck, 1866 ; une analyse de son contenu, par P. Paris, dans l'*Histoire littéraire de la France*, XXVI, p. 373-387.

inventé par Macaire pour faire passer l'impératrice pour coupable. On remarquera aussi que, bien que le thème de la femme injustement accusée ne soit pas encore associé avec celui du chevalier qui prend sa défense, on assiste aussi à un duel, qui comporte la punition du traître, et que l'on trouvera dans toutes les autres variantes de cette histoire.

Celle-ci fut ensuite popularisée par une foule d'imitations du poème de *Macaire*, dont un poème allemand du XIVe siècle, un poème anglais, et la célèbre *Historia de la Reyna Sibilla*, qui eut en Espagne plusieurs éditions, au XVe siècle et au XVIe. Toutes ces formes diverses ne font que répéter, dans des circonstances qui peuvent varier à l'infini, la première partie des aventures de Blanchefleur ; elles intéressent moins notre sujet, qu'un mystère français du XVe siècle, tiré du même poème. Ce mystère présente le double intérêt d'avoir servi de source à la nouvelle de Bandello, et de présenter pour la première fois l'alliance des deux thèmes dont nous constaterons la présence dans *Tancrède*, c'est-à-dire la fausse accusation, et l'intervention du chevalier qui doit sauver la femme accusée.

De cette petite composition dramatique, qui fait partie des mystères de Notre-Dame, le titre seul se charge de nous raconter l'action : *Cy commence un miracle de Nostre-Dame de la marquise de la Gaudine, qui par l'accusement de l'oncle de son mari, auquel son mari l'avoit conmise à garder, fu condampnée à ardoir, dont Anthenor par le commandement de Nostre-Dame s'en combati à l'oncle et le desconfit en champ* [1].

Le drame commence par la séparation des deux époux ; après le départ du marquis, le diable s'en mêle pour inspirer à l'oncle une passion inexcusable, et dont la marquise repousse même la pensée. Ainsi refusé, ce traître ne pensera plus qu'à se venger : il fait entrer de nuit le nain Gallot dans la chambre de la marquise, et il les fait surprendre ensemble. La marquise est enfermée, et, au retour de son mari, elle est condamnée à mort. Heureusement, le chevalier Anthénor, qui a appris sa disgrâce, et qui a envers elle une dette de reconnaissance, vient la sauver, en provoquant l'oncle, et en l'obligeant à avouer sa trahison.

Comme nous l'avons déjà remarqué, cette variante de la lé-

1. G. Paris et U. Robert, *Miracles de Nostre-Dame par personnages*, vol. II, Paris, 1877, pp. 121-170. Cf. Petit de Julleville, *Les mystères*, Paris, Hachette, 1880, I, 140-143, et II, 252-253, qui établit le premier que la source de ce mystère est dans *Macaire*. O. Leroy, *Étude sur les mystères, monumens historiques et littéraires, la plupart inconnus*, Paris, Hachette, 1837, p. 92-102, avait déjà rapproché le mystère de *Tancrède*, mais sans tirer aucune conclusion des ressemblances évidentes de ces deux textes.

gende est la première dans laquelle un chevalier intervienne pour défendre la femme accusée. Selon toutes les apparences, le chevalier n'est pas poussé à faire ce geste par amour pour la femme, mais pour s'acquitter d'une ancienne dette de reconnaissance. Il faut observer cependant que les circonstances dans lesquelles Anthénor a contracté cette dette sont exposées d'une façon très confuse. Le roi avait accusé ce chevalier d'avoir entretenu un commerce criminel avec la reine ; Anthénor s'en était défendu en disant que ce n'était pas la reine qu'il aimait, mais la marquise. Ce geste directement contraire à toutes les règles de la chevalerie était d'ailleurs un mensonge ; Anthénor déclare lui-même n'y avoir eu recours que pour sauver sa vie :

ne sos que penser,
Si dis, pour ma vie tenser,
Que la marquise estoit m'amie.

Malgré toute la philanthropie que l'on voudrait attribuer à cette dernière, on ne comprend toujours pas comment elle avait accepté de passer aux yeux de toute la cour pour la maîtresse du pauvre chevalier, elle, que son mari devait punir plus tard de la peine de mort, pour le même crime. L'auteur du mystère aurait pu lui attribuer un autre bienfait qu'un baiser ; si cependant il a choisi cette aventure embrouillée, et que nous ne comprenons pas très bien, c'est peut-être parce qu'il sentait instinctivement qu'il fallait mettre un peu d'amour dans la décision d'Anthénor. Les variantes suivantes en mettent beaucoup, mais elles ne font pas mieux : en faisant défendre son héroïne par son amoureux, Bandello réussissait à prouver qu'elle n'était pas coupable du crime qu'on lui imputait, mais elle n'en trompait pas moins, avec un autre, la fidélité qu'elle avait jurée à son mari.

La nouvelle XLIV de la deuxième partie du recueil de Bandello est intitulée *Amore di Don Giovanni Mendoza e della duchessa di Savoia, con varii e mirabili accidenti che v'intervengono* [1]. M. Di Francia n'en a pas signalé la source, dans sa belle étude sur « le vrai Bandello » [2] ; nous croyons ne pas nous tromper en affirmant que c'est dans le *Miracle de la Marquise de la Gaudine* qu'il faut en chercher la première inspiration.

Ici, une jeune duchesse de Savoie, dont on ne nous dit pas le

1. Nous citons d'après *Le quattro parti de le novelle del Bandello, riprodotte sulle antiche stampe ... a cura di G. Balsamo-Crivelli*, Torino, 1911, vol. III, p. 243-270.

2. Lettério di Francia, *Alla scoperta del vero Bandello*, dans *Giornale storico della Letteratura italiana*, LXXVIII (1921), pp. 290-324 ; LXXX (1922), pp. 1-94 ; LXXXI (1923), pp. 1-75.

nom, devient amoureuse de Don Juan de Mendoza, gentilhomme espagnol, à la seule renommée de ses charmes et de sa vaillance. Elle fait le voyage d'Espagne, pour le voir ; elle se fait aimer par lui, mais elle est obligée de rentrer, par le départ de son mari, qui la confie à la garde du comte Pancalier, son lieutenant. Repoussé par le belle duchesse qu'il aime d'un fol amour, Pancalier se venge de la manière que nous connaissons maintenant, en faisant entrer son propre neveu dans la chambre de sa maîtresse.

De sa prison, la duchesse appelle son amoureux, à qui elle demande de la défendre, en protestant de son innocence. Mendoza arrive à Turin, mais son premier soin est de s'habiller en moine et d'aller confesser la duchesse prisonnière, pour acquérir la certitude qu'elle n'est pas coupable. Cette dernière action n'est certes pas du dernier galant, mais elle a du moins l'avantage de l'assurer qu'il n'embrasse pas une mauvaise cause. Ce n'est qu'alors qu'il provoque Pancalier, et qu'il obtient sur lui la victoire, en l'obligeant à avouer sa trahison.

Il n'est même pas besoin d'insister sur la ressemblance de cette histoire avec l'action du mystère de la Marquise de la Gaudine. Que Bandello ait connu ce mystère, sous la forme même que nous avons citée ou sous une autre, il n'y a rien d'étonnant à cela, car on sait qu'il habita longuement la France, et qu'il s'inspira quelquefois, dans ses autres nouvelles, d'ouvrages français. Dans la dédicace de cette nouvelle, il laisse à entendre qu'elle lui avait été racontée par Philippe Baldo, gentilhomme milanais, qui dit à son tour la tenir d'un chevalier espagnol. Nous savons déjà qu'il ne faut pas toujours ajouter foi aux affirmations contenues dans ses épîtres dédicatoires. L'affirmation de Baldo nous semble d'autant plus sujette à discussion, que le rôle attribué à Mendoza et l'histoire de ses guerres avec les Tolède, semblent plutôt racontées par quelqu'un qui ne connaît pas très bien les choses d'Espagne.

Nous ne savons pas non plus pourquoi Bandello plaça son action en Savoie. Rien ne laisse deviner l'époque à laquelle elle se déroule ; dans le roman de Mme des Fontaines, on nous parle d'Odon, comte de Maurienne et de Savoie, ce qui nous transporte vers la fin du onzième siècle, mais l'indication n'a qu'un intérêt de curiosité.

Ce qu'il y a de plus curieux, c'est que nous trouvons dans les annales de la maison de Savoie une anecdote qui ne laisse pas de déconcerter nos recherches. Le premier comte de cette famille est Bertold, neveu de l'empereur Othon III. L'ancienne chronique de la maison de Savoie, que les historiens postérieurs se

sont efforcés de réfuter sur ce point comme sur tant d'autres, affirme que l'empereur avait confié à Bertold la direction de ses affaires. Un jour, le comte de Savoie découvrit l'impératrice en train de souiller le lit conjugal, et cette découverte lui causa une telle indignation, que sans faire attention au rang de la coupable, il l'avait tuée de sa propre main [1].

Il serait difficile d'établir un rapport précis entre cette légende, et celle que raconte Bandello, et dans laquelle les rôles sont renversés. Il est possible cependant que l'histoire de la marquise de la Gaudine s'associe dans son esprit avec celle de Bertold, qu'il put aussi bien connaître, car beaucoup de copies manuscrites de la chronique de Savoie circulaient à cette époque, et Champier, et plus tard Paradin, l'employèrent dans leurs compilations.

Cette nouvelle de Bandello plut à Boaistuau, qui la traduisit avec ses autres « histoires tragiques » [2]. On a déjà étudié la manière dont l'interprète modifia par endroits le texte italien [3]. Il ajouta aussi une notice, dans laquelle il expliqua ces changements par la confrontation du texte de Bandello avec l'histoire plus véridique de « Valentinus Barruchius, natif de Tolette en Espagne ». Il est probable que Barruchius n'a jamais existé, et que l'idée d'invoquer un modèle espagnol est venue à Boaistuau de l'introduction de Bandello.

Dans l'étude que nous venons de citer, R. Sturel rappelait quelques tragédies françaises tirées des « histoires tragiques » ; il en oubliait une, la *Polyxène* de Jean Behourt, imprimée en 1597, et qui n'est autre chose que l'histoire de la duchesse de Savoie [4]. Sa valeur est au-dessous du médiocre, et son intérêt se réduit à celui de présenter une première forme dramatique de l'action qui allait faire le sujet de *Tancrède*.

L'imitation de Mme des Fontaines est moins servile. Il faut

1. S. Champier, *Les grans croniques des gestes et vertueux faicts des tresexcellens catholiques, illustres et victorieux ducz et princes des pays de Savoye et Piemont*, Paris, J. de La Garde, 1516 ; Guill. Paradin, *Chronique de Savoye*, Lyon, J. de Tournes, 1561, p. 35. Cf. S. Guichenon, *Histoire genealogique de la royale maison de Savoye*, Lyon, Guill. Barbier, 1660, p. 180.

2. *Histoires tragiques extraites des œuvres italiennes de Bandel et mises en nostre langue françoise par Pierre Boaistuau, surnommé Launay, natif de Bretagne*, Paris, Gilles Robinot, 1559.

3. René Sturel, *Bandello en France au XVIe siècle. I. Les Histoires Tragiques de Pierre Boaistuau*, dans *Bulletin Italien*, XIII (1913), pp. 210-227.

4. *La Polyxene. Tragicomoedie. Nouvellement représentée au College des Bons Enfans le dimanche 7 de septembre* 1597. Rouen, R. du Petit-Val, 1597. Cf. H. Carrington Lancaster, *The French tragi-comedy. Its origin and development from* 1552 *to* 1628. Baltimore, 1907, p. 9. Nous citerons ici une imitation hollandaise, qui semble inconnue : *Hertoginne van Savoyen, en Don Juan de Mendossa, Treuer-Bly-Eynde-Spel*, par Théodore Rodenburg, écrite en 1616 (British Museum, Mss. Egerton, 1655).

d'ailleurs ajouter tout de suite que l'on peut regarder avec un certain scepticisme l'attribution de *la Comtesse de Savoie* ; des raisons sérieuses font croire qu'elle ne fit qu'ajouter son nom à cet ouvrage, qui serait l'œuvre de La Chapelle et de Ferrand [1]. Au dire du même témoin, Mme des Fontaines « avoit été galante toute sa vie ». Pour lui offrir un écrit qu'elle pût faire passer pour sien, ses adorateurs ne se mirent pas en frais d'imagination, et se contentèrent de reprendre la nouvelle de Bandello, en la transformant en un roman fait uniquement d'amour et de galanterie [2].

On reconnaît tout de suite, dans cet écrit, un certain soin de préciser davantage l'atmosphère historique. On nous dit dès le commencement que cette aventure se passe « dans le temps que Henri Ier régnoit en France », c'est-à-dire avant 1060 ; Murcie, qui était alors sous l'autorité des califes de Cordoue, nous est présentée comme un fief de Mendoza, avec Carthagène, « ville capitale de ses Etats ». Le duc de Savoie est identifié avec Odon, comte de Maurienne, marié d'abord à Adélaïde de Suze, et ensuite à notre comtesse, qui serait la sœur du roi d'Angleterre. Il est inutile d'ajouter que ces identifications sont illusoires. On parle aussi, dans le roman, de l'expédition des fils de Tancrède d'Hauteville en Sicile ; cette expédition a eu lieu vers la même époque, mais rien ne prouve qu'un Mendoce y ait pris part.

L'auteur du roman montre un soin aussi constant d'embellir les caractères des personnages dont il a hérité de Bandello ; il les transforme en gentilshommes qui ont la délicatesse des sentiments, l'esprit et les raffinements des gens du XVIIIe siècle. Les hommes de Bandello ont des mœurs assez rudes, et leurs sentiments aussi bien que leurs idées sont presque aussi élémentaires que ceux des personnages du mystère. Dans le remaniement, ils subissent une complète métamorphose, et tous les traits qui, dans le texte italien, étaient de nature à choquer le goût des contemporains de Mme des Fontaines, ont été écartés, ou du moins sensiblement adoucis. On avait déjà remarqué ce processus dans la traduction de Boaistuau ; il sera d'autant plus important ici, que l'auteur ne se servit pas du texte italien, mais de la traduction française.

En apparence, il n'y a rien de plus français et de plus « XVIIIe siècle » que ce petit roman qui ressemble à tant d'autres récits historiques du même genre galant et sentimental, comme ceux

1. *Œuvres inédites de M. le Président Hénault*, Paris, Hubert, 1806, p. 236.

2. La première édition de l'*Histoire de la Comtesse de Savoie* parut en 1726, sans lieu ni nom d'éditeur. Rééditée par Ch. Buet, Moûtiers, 1889, et avec les ouvrages de Mme de La Fayette ou de Mme de Tencin, dans des éditions collectives : Paris, d'Hautel, 1812 ; Paris, Moutardier, 1825 ; Paris, Garnier, s. a.

de Mme de La Fayette et de Mme de Tencin. En réalité, le vernis de délicatesse et la sensibilité nouvelle de ses personnages cachent d'une manière encore imparfaite les manières brusques et la brutalité des passions des héros de Bandello. Si donc Voltaire doit quelque chose à la fable dont nous venons d'étudier la fortune, le sujet lui vient, par Mme des Fontaines, de Bandello, et plus loin encore, du miracle de la *Marquise de la Gaudine*.

Il est temps de voir en quoi consiste la dette de notre écrivain. Qu'il ait connu le roman de Mme des Fontaines, cela nous semble incontestable. D'ailleurs, une de ses premières tragédies, l'*Artémire*, dont le texte est perdu, et que l'on peut reconstituer d'après les quelques fragments retrouvés, en est une première imitation, beaucoup plus serrée que celle de *Tancrède*. Que l'action se passe dans l'antiquité, et qu'Artémire soit la femme du roi de Macédoine, on n'y reconnaît pas moins la comtesse de Savoie.

Poursuivie par les assiduités de Pallante, qui est le favori de son mari, Artémire le repousse, non pas parce qu'elle est jalouse de respecter son devoir, mais parce qu'elle aime un autre, le prince Philotas. Pallante s'en venge comme un second Pancalier ; sa trahison nous est connue seulement par un résumé de la pièce, qui nous dit que ce traître feint de surprendre chez la reine Ménas, qu'il poignarde lui-même. Il est évident que le flagrant délit est le résultat d'une mise en scène, puisqu'on sait déjà qu'Artémire n'aime que Philotas.

Nous n'insistons pas sur les circonstances dans lesquelles Voltaire, d'accord d'ailleurs avec son public, condamna cette première imitation de *la Comtesse de Savoie*. Comme tous les écrivains qui abandonnent un ouvrage qui ne contente plus leur exigence, il ne renonça pas à cette pièce sans en tirer tout ce qu'il jugea bon à être employé ailleurs : tels les maçons qui, démolissant une maison, gardent une partie des anciens matériaux, pour les employer dans la nouvelle construction.

C'est ainsi que l'on a reconnu l'embryon d'une scène de *Mariamne*, composée quatre ans plus tard, dans le quatrième acte d'*Artémire*. Dans *Tancrède*, ce n'est pas une seule scène de la tragédie abandonnée qu'il reprend et transforme, mais toute la fable, l'idée d'une femme qui aime sans pouvoir avouer publiquement son amour, et que l'on accuse d'un crime qu'elle n'a pas commis en réalité. C'est donc à deux reprises différentes qu'il se rappelle *la Comtesse de Savoie* ; il n'est pas difficile de se rendre compte de la distance qui sépare les deux imitations, et du chemin parcouru par le poète, dans quarante ans d'expérience littéraire.

Dans *Tancrède*, rien ne rappelle les circonstances du roman,

exception faite du nom du principal personnage, et du lieu de l'action, qui est la Sicile. Les conditions extérieures de la tragédie ont été complètement transformées, avec d'autant plus d'originalité, qu'elle ne tient plus compte ni des données du roman, ni de l'atmosphère à laquelle nous avait habitués la tragédie classique. Il en est de même des conditions psychologiques. Comme la comtesse de Savoie, Artémire ne nous était pas tout à fait sympathique, car, injustement accusée par un traître, elle n'en était pas moins coupable envers son mari ; comme Mendoza, Philotas n'était pas un amoureux irréprochable, car il lui fallait d'abord entendre les explications de sa maîtresse, avant d'entreprendre sa défense.

On ne reconnaîtrait pas là les modèles de Tancrède et d'Aménaïde, qui sont peut-être les amoureux les plus nobles, et les caractères les plus pathétiques que la tragédie française ait conçus. L'une, qui préfère l'accusation la plus infamante à une défense qui mettrait en danger la vie de celui qu'elle aime, n'est pas moins digne d'admiration que l'autre, que son cœur déchiré n'empêche pas de défendre une maîtresse qu'il juge coupable.

C'est là le terme de l'évolution naturelle du thème qu'esquissait pour la première fois le miracle de la marquise de la Gaudine ; les personnages ont enfin acquis une personnalité et une psychologie, et découvrent une âme à la hauteur des malheurs qui les accablent. L'amant qui viole le secret de la confession, pour savoir si la maîtresse qui attend la mort, la mérite ou non, est devenu le véritable amoureux romantique, capable du plus grand sacrifice. N'est-ce pas là la preuve d'une profonde connaissance de l'âme humaine, et en même temps d'une capacité d'enthousiasme qui est cent fois plus romantique que les déclamations amoureuses d'un Hernani ou d'un Ruy Blas ?

Nous n'abaisserons pas le mérite de Voltaire, en ajoutant que, là aussi, il eut un modèle, une deuxième source épique, que nous avons à peine mentionnée dans ce qui précède, mais dont on a presque toujours parlé, quand il s'agissait de *Tancrède*. Cette deuxième source est le *Roland Furieux* de l'Arioste, dans l'épisode connu des amours de Genèvre et d'Ariodant.

On connaît cette histoire, qui rappelle tant celles que nous avons analysées déjà. Il y est question de la trahison d'un certain Polinesse, qui, se servant de faux témoignage, fait croire à Ariodant, amant heureux de Genèvre, que celle-ci le trompe. Ariodant disparaît, et on le croit mort ; son frère s'en plaint au roi, et accuse Genèvre d'avoir causé sa mort. La jeune princesse est condamnée, mais un chevalier inconnu vient prendre sa défense, et ce n'est autre qu'Ariodant.

La ressemblance de cette histoire avec la nouvelle de Bandello est évidente ; elle s'explique par des sources qui sont communes dans leur origine, car l'Arioste imite ici le roman célèbre de Juan de Flores. *Amores de Grisel y Mirabella*, qui s'inspire, à son tour, de sources françaises qui n'ont pas été précisées. Mais ce qui nous intéresse pour le moment, c'est de voir dans le récit de l'Arioste la présence de l'amant qui défend sa maîtresse, qu'il considère lui-même comme coupable. Ariodant a été le premier à connaître la trahison de sa maîtresse, et c'est pour lui la cause d'un désespoir qui lui aurait coûté la vie, si l'on ne l'avait pas empêché, par deux fois, de se suicider. S'il défend Genèvre, ce n'est donc pas parce qu'il espère apprendre qu'elle est innocente, mais par un excès d'amour qui ne lui permet pas de savoir celle qu'il aime encore, malgré lui, exposée à l'opprobre et à la mort. Tancrède a pour Aménaïde exactement les mêmes sentiments. Si donc Voltaire a anobli la figure de Mendoza, et en a fait un amant parfait, ce ne fut pas sans emprunter quelques traits au portrait du personnage de l'Arioste.

Ce qu'il doit à Bandello et à l'Arioste se réduit ainsi à peu de chose, à l'idée génératrice qui est à la base du conflit ; cette idée elle-même n'est pas entièrement d'emprunt, puisqu'il y a dans *Tancrède* un double conflit psychologique, le silence d'Aménaïde et le sacrifice de son amoureux, et que l'écrivain n'a trouvé dans ses modèles que la suggestion de ce dernier élément. Il a pris à *la Comtesse de Savoie* une partie des circonstances extérieures qui favorisent le développement du conflit, et à l'épisode de Genèvre le caractère de son personnage principal, mais il est probable que c'est lui qui a créé de toutes pièces la figure d'Aménaïde.

Il n'est d'ailleurs pas juste d'employer le terme d'imitation en parlant d'une pièce telle que *Tancrède*. On a vu que Voltaire connaissait depuis longtemps les ouvrages que nous avons cités, et qu'il les avait déjà employés dans d'autres compositions ; quarante ans après *Artémire*, et trente ans après son admiration avouée pour le *Roland Furieux*, *la Comtesse de Savoie* et les amours de Genèvre devaient s'être mêlées dans sa mémoire de manière à ne plus se distinguer. Il n'est pas question ici d'imitation des textes, mais seulement de réminiscences d'anciennes lectures.

Dans ce cas, on ne saurait parler que de suggestion. Suggestion heureuse, à laquelle Voltaire doit une page des plus vivantes de son œuvre dramatique, et le théâtre français, sa direction future vers la tragédie amoureuse et moyenâgeuse. Des sujets similaires à celui de *Tancrède* allaient être repris par d'autres auteurs dramatiques, grâce au succès obtenu par Voltaire, et au goût nouveau qu'il avait réveillé : l'*Adèle de Ponthieu* de Saint-

Marc (1781), l'*Ariodant* de Hoffmann (1798) et *Montano et Stéphanie*, par Dejaure (1799), racontent des aventures qui ne sont pas loin de celles de Tancrède et d'Ariodant. Si donc la tragédie de Voltaire est, d'une part, le point final de l'évolution d'un thème qui, parti de France, y revint pour y trouver sa meilleure expression, d'un autre point de vue il signifie un des moments les plus importants d'une mode qui commence, et qui caractérise une bonne partie de la littérature du XVIIIe siècle, le goût pour le moyen âge et pour la chevalerie.

AL. CIORANESCO.

UN « ROMAN MUSICAL » EN 1825.

Dans les *Compagnons d'Ulysse*, M. Pierre Benoît a mis à exécution une amusante et ingénieuse idée. Sa prose est relevée, par endroits, d'illustrations musicales, composées par l'auteur de la *Veuve Joyeuse*, M. Franz Lehar. Pour mieux partager les émotions qui agitent le cœur des héros du roman, il suffit de se mettre au piano.

Que ceci nous serve d'occasion, ou de prétexte, à rappeler un autre « roman musical », que le hasard d'une lecture nous a fait rencontrer. Non pas qu'il offre la moindre analogie de fond ou de forme avec l'œuvre de M. Pierre Benoît ; mais il appartient au même genre. De sorte qu'en cherchant davantage on pourrait peut-être trouver d'autres anneaux, reconstituer une chaîne, et reconstituer, dans l'espèce roman, le genre musical...

* * *

Ce roman, qui a pour auteur Lamothe-Langon, a paru à Paris, en 1825 ; il comprend trois volumes et s'intitule *La Vampire ou la Vierge de Hongrie*. Son sujet n'est pas neuf ; on a prodigué, jadis, beaucoup d'ingéniosité à propos de ces vampires de Hongrie. Pour ne remonter qu'au siècle des lumières, Dom Augustin Calmet fit paraître en 1746 un *Traité sur les Apparitions des Esprits* où il en parle longuement. Inutile de dire que le savant bénédictin fut induit en erreur par ses notions incomplètes en matière de géographie, que le folklore hongrois ne connaît pas les vampires — ni au féminin, ni au masculin — ces créatures ayant leur domicile légal dans l'Achéron Slave. Néanmoins, le *Traité* fit un certain bruit, Helvétius prit des notes et les utilisa ; Louis XV daigna s'émouvoir et chargea son ambassadeur à la cour de Marie-Thé-

rèse de s'enquérir sur place. L'abbé Lenglet-Dufresnoy trouva aussi l'occasion de placer son petit mot et dans son *Traité historique et dogmatique sur les Apparitions, les Visions et les Révélations Particulières*, Avignon, 1751, il opine en sceptique que « sans recourir au merveilleux on peut expliquer naturellement tout ce qu'on débite à ce sujet ».

C'est aussi à l'autorité de Dom Calmet que le baron Léon de Lamothe-Langon se rapporte dans l'avant-propos de son roman [1]. Pour lui, ce sujet « atroce » dut avoir ses appas. En effet, sa *Malédiction d'un Père* comme son *Spectre du Château d'Estalens* ou son *Marquise et Charlatan*, tous ces romans du Vicomte de Varicléry, du Marquis Lanfranchi ou de Madame la Comtesse d'Adhémar (les pseudonymes ne firent point défaut à notre auteur), se déroulent en marge de la société ; dans leurs pages, le transcendental cotoie la pègre et les mystagogues dansent la ronde avec des malfaiteurs. Ne soyons pas trop sévères et n'oublions pas qu'un Balzac débuta par *L'Héritière de Birague*. On songerait aussi à rapprocher l'œuvre de Lamothe-Langon de celle d'Eugène Sue. Mais, sans parler des qualités artistiques, ce qui manque complètement à notre romancier, ce sont les préoccupations d'ordre social et moral.

C'est un classique, ami de l'abbé Delille et de Joseph Chénier. Sa Vampire ne se farde pas de couleur locale ; à ceci près, que nous rencontrons dans le roman les noms d'Esterhazy et de Pálffy. Mais Lamothe-Langon fit mieux : il prêta à son œuvre un fond historique, et du coup, il en fit comme un épisode de l'épopée napoléonienne.

Les armées de l'Empereur envahissent la Hongrie. Dans une escarmouche, le capitaine Édouard Delmont est gravement blessé. Il est recueilli par des fermiers et c'est leur fille, Alinska, qui le soigne : trouver ou inventer un nom étranger qui convienne est une opération toujours délicate. L'amour, le grand amour naît entre l'officier convalescent et la jeune infirmière[2]. Un soir fatal,

1. C'est peut-être Dom Calmet encore qui est responsable des opinions d'Edgar Poe, exprimées dans son conte *Metzengerstein*, selon lesquelles la superstition de la métempsychose serait répandue en Hongrie ; ainsi que d'une remarque concernant les vampires hongrois que fait Lord Byron dans une note de *The Giaour*. Mentionnons aussi *The Mysteries of Hungary* d'un Edwin Edward Moore, appartenant à la famille des romans « noirs » de Lewis et de Mrs Radcliffe, qui fut traduit en français par une soi-disant comtesse de L. en 1817 et qui est du fatras illisible en plusieurs volumes. Ce qui d'ailleurs n'empêche pas une encyclopédie anglaise du temps de le mettre au nombre des ouvrages qu'on doit consulter si on veut se renseigner sur la Hongrie.

2. Cette « ouverture » nous rappelle le commencement d'*Il Bardo della SelvaNera* ;

Delmont se perce le bras avec un fer aigu ; et du sang tiré de cette plaie, il écrit une promesse de mariage : Alinska l'imite. Ce double pacte selon l'antique usage de la contrée fut déposé durant cinq nuits sous la pierre d'un sépulcre, et dès lors, l'engagement dut être ratifié dans le ciel. On ne doute point dans la Hongrie — c'est le baron de Lamothe-Langon qui nous le dit — que par une action semblable, deux amants ne soient liés irrévocablement l'un à l'autre ; toute union qui ne serait pas contractée entre eux ne pourrait être heureuse. La fille vierge, fiancée de cette façon, peut soulever la tombe qui la recouvre après la mort pour tourmenter le perfide qui l'a abandonnée. — Hélas ! Le devoir appelle Delmont au champ de bataille. C'est la guerre ! Il s'en va donc, mais promet de revenir. Alinska, elle, chuchote tendrement : Avant que le linceul funèbre nous recouvre à jamais, le mariage doit nous unir !

Telles sont les prémisses du roman. Nous les apprenons à leur propre place, nous voulons dire, à la quatre ou cinq centième page.

Après le retour du roi, Delmont donne sa démission et vient habiter les environs de Toulouse. Il vit avec sa femme, une Française, épousée bien entendu selon le droit canon, et avec ses enfants, en bonheur et paix. Ces symptômes, on le devine, ne présagent rien de bon. En effet, un jour que Delmont est absent, une étrangère surgit inopinément dans le village. Raoul, ancien sergent du régiment de Delmont, la reconnaît, c'est Alinska. Il l'interroge aussitôt : Pourquoi avez-vous abandonné votre patrie ? La vengeance vous fait-elle poursuivre celle à qui mon colonel donna sa main ? L'Étrangère s'étonne ! Comment Delmont a-t-il pu m'oublier ? N'est-ce pas avec le sang de ses veines qu'il signa la promesse de n'aller à l'autel qu'avec moi ?

Sur ces entrefaites, Delmont revient. Il s'empresse d'inviter Alinska, dont la maison a été détruite par le feu, car la nature se mêle aux affaires des mortels, de venir séjourner à son château. Alinska, qui est servie par un domestique nommé Ladislas, accepte l'invitation. Et voici que des morts se produisent en série. Il serait oiseux de dresser leur liste. « Les horreurs de la Hongrie se renouvelleraient-elles en France ? » s'écrie Raoul. Pour toute réponse, le brave sergent est poignardé mystérieusement. Bientôt la femme du colonel, la femme légitime, meurt dans le marasme. Delmont et Alinska restent seuls, sous le même toit.

Le romancier doutait-il de ses forces ? Se sentait-il incapable de peindre suffisamment, avec des mots, cette Alinska qui a des

Lamothe-Langon, sous-préfet impérial de Livourne en Toscane, dut avoir connaissance du poème de Vincenzo Monti.

allures si étranges, qui ne va pas à la messe, qu'on rencontre à minuit dans les cimetières et qui n'enlève jamais ses gants noirs ? Et dès lors, si les mots sont faibles, si les phrases languissent, la musique ne peut-elle pas nous suggérer l'infini des rêves et emporter nos âmes nostalgiques vers un monde plus beau ? Donnez-nous de la musique ! Une Mlle Adèle Sendrier se charge de nous inonder de vagues d'harmonie. On nous avertit sur la couverture « que les romances qui sont dans cette ouvrage se trouvent avec la musique composée par Mlle Sendrier chez tous les marchands de nouveautés à Paris ». Imprimés sur des feuilles oblongues qui se plient et s'adaptent au format in-12 des volumes, nous avons de la musique tant qu'il nous en faut. Ce sont des morceaux sans grande prétention et faciles à jouer. Évidemment Mlle Sendrier, sur laquelle d'ailleurs nous n'avons rien pu apprendre, n'est pas un Rossini. Mais que de trémolos ! et que de voix de harpe ! Ces désirs qui soupirent, ces heures de mélancolie qui pleurent et ces cœurs qui se meurent, ils suffiraient pour tout un collège de jeunes filles. Qu'elle est touchante la romance en *sol* mineur que chante Alinska et qui commence :

On dit qu'une fois dans la vie
Ardeurs d'amour il faut souffrir...

elle a pour titre *La Pauvre Hongraise* ; et une rime « française » nous apprend qu'il ne s'agit pas d'une coquille d'imprimerie, mais bien d'une licence poétique.

Tant de musique et tant de sentiment ne peuvent aboutir qu'à un mariage. Par un matin brumeux, nous accompagnons les fiancés à l'église d'un village languedocien et nous assistons à la cérémonie. Le prêtre, vieillard vénérable, donne l'anneau nuptial à l'époux pour qu'il le passe au doigt de sa femme. Celle-ci fait un geste de résistance, Delmont, amoureux et ardent, arrache le gant noir d'Alinska. Horreur ! La hideuse main décharnée d'un squelette apparaît. Le ministre du Seigneur fait le signe de l'exorcisme : Démon, je t'adjure de te faire connaître ! Cet ordre ne peut plus être exécuté ; un cadavre vient de tomber sur le plancher et de trois blessures alors réouvertes s'épanchent les flots d'un sang impur et corrompu.

Telle est l'intrigue de ce roman musical. Il n'occupe pas une place d'honneur parmi les cent chefs-d'œuvre qu'il faut lire ; il n'en occupe aucune et nulle part. Mais on ne peut pas déguster toujours que du Platon. Et si *La Vampire* manque de beautés éternelles ou de vérités immuables, on y peut trouver avec un peu de bonne volonté l'étoffe du scénario d'un film à sensation.

Sándor Baumgarten.

BALZAC ET LE PORTUGAL

Comment Balzac a-t-il connu le Portugal ? Il ne saurait être question ici d'une expérience directe : l'auteur de la *Comédie humaine* ignorait le portuguais, et, vraisemblablement, l'ensemble de la littérature portugaise ; en outre, il n'a jamais fait de voyage au Portugal. Comme pour l'Espagne, il doit à des traditions orales ou écrites ce qu'il connaît de la Lusitanie ancienne et moderne. En effet, depuis 1825, Eugène Surville, ingénieur des Ponts et Chaussées et beau-frère de Balzac, avait été nommé à Versailles. Mme Laure Surville avait noué des relations avec la duchesse d'Abrantès, veuve de Junot, qui, à demi ruinée, était elle-même venue depuis peu se fixer dans cette ville [1]. Des relations se nouèrent entre Mme d'Abrantès et le jeune Honoré ; elles devaient durer en dépit de traverses créées par l'amour jaloux de Mme de Berny, jusqu'au début de 1832, pour aller ensuite en s'espaçant. Mme d'Abrantès rendra à Balzac le service, dont on ne saurait trop souligner l'importance, de l'introduire près de ses amies, Mme Récamier, Mme Hamelin, lui facilitant ainsi les relations mondaines dont il tirera profit ultérieurement. La duchesse d'Abrantès était fort riche de souvenirs et d'anecdotes recueillies par elle depuis la Révolution jusqu'à la fin de l'Empire : elle devait publier, de 1831 à 1835, ses *Mémoires ou souvenirs historiques sur Napoléon, la Révolution, le Directoire, le Consulat, l'Empire et la Restauration* ; et, en 1837, les *Souvenirs d'une Ambassade et d'un séjour en Espagne et au Portugal*, ouvrages écrits d'une plume alerte, bien supérieurs à ses romans et dans lesquels elle présentait, comme l'a dit un critique, « l'histoire en déshabillé ». Au cours de leurs entrevues, Mme d'Abrantès a dû parler à Balzac de son séjour en Portugal et de ce qu'elle connaissait en fait de littérature portugaise : il ne s'agit pas là d'une simple probabilité, mais d'un fait des plus vraisemblables ; car Balzac s'est trop intéressé aux productions littéraires de la duchesse, pour qu'elle ne lui ait pas communiqué ses manuscrits et ses notes sur l'Espagne et le Portugal.

Mais Balzac a dû sa documentation sur ce pays et sur les îles et les colonies qui en dépendaient alors, Madère, Porto-Santo, îles du Cap-Vert, Angola, Mozambique, Goa, Macao et Brésil, principalement à la tradition écrite. Il possédait dans sa biblio-

1. L.-J. Arrigon, *Les débuts littéraires d'H. de Balzac*, p. 212-213 ; *Les années romantiques de Balzac*, p. 10.

thèque le *Journal des Voyages*, comme le prouve la facture suivante, en date du 20 août 1831, concernant des reliures faites par ses relieurs Wagner et Spachmann :

« Journal des Voyages, 25 vol. veau rouge neufs à 2 fr.
« 141 vol. divers, mouton rouge, à 1,25.
« 2 Peau de Chagrin, demi-rel. veau à 2 fr.
Total ..... 239 fr. 25 » [1].

Il possédait en outre le *Dictionnaire Universel* en 52 volumes, un atlas [2], de nombreux ouvrages historiques, notamment l'*Histoire philosophique* de l'Abbé Raynal, et la collection des *Mémoires relatifs à la Révolution française* de Baudouin [3], qu'il a lus en 1818. Sa bibliothèque lui offrait donc une documentation déjà abondante sur le Portugal. A-t-il connu d'autres ouvrages sur ce sujet ? Certainement, mais il serait difficile de reconnaître quels livres Balzac a parcourus parmi ceux publiés de 1818, date de la *Relation de l'expédition du Portugal* par le baron Thiébault, à l'année 1837, où Mme d'Abrantès raconta l'Ambassade de Junot à Lisbonne en 1805. Selon toute vraisemblance, il est l'auteur du compte rendu publié dans le *Feuilleton des Journaux politiques*, nº 3, du 17 mars 1830, p. 2, d'un livre intitulé : *Le Portugal sous don Miguel*, par William Young, officier de S. M. Britannique, Paris, Moutardier, lib. [4]. Ainsi, Balzac avait toute une littérature sur le Portugal ; et bien qu'il ne l'ait pas utilisée à fond, il en mêlera divers échos à son œuvre.

*
* *

On rencontre de-ci de-là, dans la *Comédie humaine*, quelques personnage portugais. Faut-il comprendre parmi eux cet homme à la mise élégante qui « portait les insignes de l'Ordre de la Toison d'Or et une plaque à son habit » et que M. de Maulincourt rencontre à un bal donné par le Préfet de la Seine ? On serait tenté de l'admettre, puisque de Marsay déclare à l'officier de la garde royale que l'homme dont il s'agit « est monsieur de Funcal, Portugais très riche » [5] ; et que le Préfet, questionné à ce sujet, déclare « que le comte de Funcal demeurait à l'ambassade

1. *Man. Chant.*, A. 340, p. 358.
2. *Ibid.*, p. 356.
3. Il les cite en particulier, l'une, dans la *C. H.*, t. XII, p. 223, l'autre, p. 138.
4. Cet article est reproduit *in extenso* au t. XXXVIII de l'édit. Conard des œuvres complètes de Balzac, p. 619-620.
5. Balzac, *C. H.*, t. XIII, *Ferragus*, p. 62.

de Portugal » [1]. En réalité, cette enveloppe portugaise est une nouvelle incarnation de Ferragus XXIII, chef des Dévorants, auquel Balzac prête une mentalité et des aventures dignes de celles de Vautrin, et à propos duquel se déroulera un drame étrange, causé « par la curiosité d'un misérable parisien » [2]. A Mme Jules Desmarets, sa fille, celui qui fut jadis le forçat Gratien Bourignard, déclare : « Je vais être d'ici à quelques jours « Monsieur de Funcal, un comte portugais. Va, ma chère fille, « il y a peu d'hommes qui puissent à mon âge, avoir la patience « d'apprendre le portugais et l'anglais, que ce diable de marin « savait parfaitement... Tout a été prévu et d'ici quelques jours « Sa Majesté Jean VI, roi de Portugal, sera mon complice [3]. »

Fort heureusement, Balzac n'a pas prêté d'aventures aussi étranges à ses autres personnages portugais. Le premier est Miguel, marquis d'Ajuda-Pinto. Dans le roman balzacien, il fait figure de grand seigneur et de jeune homme à la mode. Jadis il fut l'amant de Mme de Beauséant, l'héroïne de *La Femme abandonnée* ; à Bayeux, en 1822, Gaston de Nueil entend parler de la jolie marquise, née Marie de Bourgogne : « Cette Madame de « Beauséant est-elle par hasard celle dont l'aventure avec Mon- « sieur d'Ajuda-Pinto a fait tant de bruit ? demanda Gaston à « la personne près de laquelle il était. — Parfaitement la même, « lui répondit-on. Elle est venue habiter Courcelles après le « mariage du marquis d'Ajuda, personne ici ne la reçoit... [4]. »

Cette séparation date de 1819 ; Mme de Langeais l'avait annoncée un soir à Montriveau dans les termes suivants : «... la rupture « que chacun prévoit entre Madame de Beauséant et monsieur « d'Ajuda, qui, dit-on, épouse mademoiselle de Rochefide, m'a « prouvé que ces mêmes sacrifices sont presque toujours les causes « de votre abandon » [5].

Balzac a pris soin de conter tout au long cette rupture dans *Le Père Goriot* ; il a laissé entrevoir tout l'attachement de Mme de Beauséant pour le marquis d'Ajuda qui est capable d'inspirer de grandes passions ; leur liaison remontait d'ailleurs à plusieurs années. Cet attachement se révèle à d'autres détails : Mme de Langeais est venue chez Mme de Beauséant et s'entretient avec elle : « Clara, vous savez sans doute, reprit la duchesse en jetant « des flots de malignité par ses regards, que demain les bans de

1. Balzac, *op. cit.*, p. 63.
2. Balzac, *op. cit.*, p. 115.
3. Balzac, *op. cit.*, p. 117. Allusion probable à l'octroi, à M. de Funcal, d'un passeport.
4. Balzac, *C. H.*, t. IV, *La Femme abandonnée*, p. 264.
5. Balzac, *op. cit.*, t. XIII, *La Duchesse de Langeais*, p. 223.

« monsieur d'Ajuda-Pinto et de mademoiselle de Rochefide se « publient » ?

« Ce coup était violent, la vicomtesse pâlit... » [1]. Son trouble manifeste la profondeur de sa surprise et de son émoi. Une fois Mme de Langeais partie, Mme de Beauséant, prisonnière d'une vieille habitude, dit à Eugène de Rastignac : « Ecoutez-moi, Miguel... ». Et Balzac de faire suivre cette erreur verbale de la parenthèse suivante : « (Elle se trompait naïvement de nom sans s'en apercevoir) » [2]. Voulant se détacher définitivement de sa maîtresse, Ajuda-Pinto n'hésitera pas à lui jouer la comédie [3], en dépit du « véritable amour » qu'elle manifeste au « beau portugais » [4].

Après avoir définitivement rompu avec elle et lui avoir remis ses lettres par l'intermédiaire de Rastignac[5], Ajuda-Pinto épouse Berthe de Rochefide. Désormais, il vivra parmi les jeunes gens à la mode dont Balzac s'est si souvent complu à citer les noms dans les *Scènes de la Vie parisienne* qui s'échelonnent de 1825 à 1835 environ. Dans *Un grand homme de province à Paris*, Coralie dit, non sans naïveté, à son amant, Lucien de Rubempré : « Si tu vas chez tes belles madames, je veux que tu effaces ce « monstre de de Marsay, le petit Rastignac, les Ajuda-Pinto..., « enfin tous les élégants » [6]. Balzac se plaît à citer le marquis portugais parmi les jeunes gens « qui tenaient le haut du pavé, dans « le royaume de la fashion... » [7]. Ajuda-Pinto est de ceux que l'on côtoie dans les salons, au jeu, au spectacle, dans le monde, bref partout où il faut paraître et faire montre de luxe dans le vêtement, dans la cravate, dans la manière de vivre. Il se rangera des premiers parmi les dandys. Il méritera de figurer parmi les privilégiés, sur l'*album* de la princesse de Cadignan [8]. Il est devenu, par conséquent, l'un des membres de la haute société parisienne, qui, sous la Restauration, formait une aristocratie très fermée, très sévère sur les tenants et aboutissants de chacun de ses membres.

1. Balzac, *op. cit.*, t. VI, *Le Père Goriot*, p. 295.
2. Balzac, *op. cit.*, p. 302.
3. Balzac, *op. cit.*, p. 311.
4. Balzac, *op. cit.*, p. 350.
5. Balzac, *op. cit.*, p. 484-485.
6. Balzac, *op. cit.*, t. XII. *Illusions perdues*, p. 255.
7. Balzac, *op. cit.*, p. 274.
8. Balzac, *C. H.*, t. XVI, p. 305 : « Sur une table brillait un album du plus haut prix, qu'aucun des bourgeois qui trônent actuellement dans notre société industrielle et tracassière n'oserait étaler. Cette audace peignait admirablement la femme.

« L'album contenait des portraits parmi lesquels se trouvait une trentaine d'amis

Sa sœur N. d'Ajuda, « Portugaise très pieuse » [1], était duchesse de Grandlieu. Sabine de Grandlieu, l'une de ses filles, épousera en 1838, le jeune baron Calyste du Guénic, et ses origines ibériques sont marquées dans le portrait que trace d'elle sa rivale, Mme de Rochefide : «... Elle est bien Grandlieu, brune comme sa mère « la Portugaise, pour ne pas dire orange, et sèche comme son « frère... Elle a de beaux yeux, mais ces yeux-là sont communs « en Italie, en Espagne et en Portugal. Peut-on avoir de la ten- « dresse avec des femmes si maigres... » [2] Ce jeune ménage risquera fort d'être brisé par le retour offensif de l'ancien amour de Calyste pour la marquise de Rochefide. Mais les Grandlieu et le marquis d'Ajuda-Pinto, remarié vers 1840 à Joséphine de Grandlieu, feront tous leurs efforts pour résoudre « la crise délicate » [3] où se débat Sabine du Guénic : une intrigue rapidement montée par eux et à laquelle participent Maxime de Trailles et La Palférine, aura pour résultat de détacher définitivement Calyste de Mme de Rochefide, et de le ramener à sa femme Sabine. Ainsi, dans divers romans, Balzac a fait intervenir un d'Ajuda-Pinto, l'a peint de 1818 à 1840, c'est-à-dire au cours de sa jeunesse et jusqu'à son âge mûr, et l'a représenté dans son milieu familial et dans son monde. Le seul reproche que l'on puisse faire à ce personnage, c'est qu'il n'a rien de spécifiquement portugais.

Dans *La cousine Bette*, Balzac a présenté l'un des amants de Mme Marneffe comme un « magnifique exemplaire de la race por- « tugaise au Brésil », et ce « magnifique exemplaire », tant par ses attitudes que par ses actes, est singulièrement romantique. Regardons-le : « Monsieur le baron Henri Montès de Montejanos, « doué par le climat équatorial du physique et de la couleur que « nous prêtons tous à l'Othello du théâtre, effrayait par un air « sombre, effet purement plastique ; car son caractère plein de « douceur et de tendresse, le prédestinait à l'exploitation que les « faibles femmes pratiquent sur les hommes forts. Le dédain « qu'exprimait sa figure, la puissance musculaire dont témoignait « sa taille bien prise, toutes ses forces ne se déployaient qu'envers « les hommes, flatterie adressée aux femmes et qu'elles savourent

intimes que le monde avait appelés ses amants. Ce nombre était une calomnie, mais relativement à une dizaine, peut-être, était-ce, disait la marquise d'Espard, de la belle et bonne médisance. Les portraits de Maxime de Trailles, de de Marsay, de Rastignac, du marquis d'Esgrignon, du général Montriveau, des marquis de Ronquerolles et d'Ajuda-Pinto... avaient d'ailleurs été traités avec une grande coquetterie de pinceau par les artistes les plus célèbres. »

1. Balzac, *C. H.*, t. XVI, *Splendeurs et Misères des Courtisanes*, IV, p. 230.
2. Balzac, *C. H.*, t. V. *Beatrix*, p. 288.
3. Balzac, *op. cit.*, p. 310.

« avec tant d'ivresse que les gens qui donnent le bras à leurs « maîtresses ont tous des airs de matamores tout à fait réjouis- « sants. Superbement dessiné par un habit bleu à boutons en or « massif, par son pantalon noir, chaussé de bottes fines d'un ver- « nis irréprochable, ganté selon l'ordonnance, le baron n'avait « de brésilien qu'un gros diamant d'environ cent mille francs « qui brillait comme une étoile sur une somptueuse cravate de « soie bleue, encadrée par un gilet blanc entr'ouvert de manière « à laisser voir une chemise de toile d'une finesse fabuleuse. « Le front busqué comme celui d'un satyre, signe d'entêtement « dans la passion, était surmonté d'une chevelure de jais, touffue « comme une forêt vierge, sous laquelle scintillaient deux « yeux clairs, fauves à faire croire que la mère du baron avait eu « peur, étant grosse de lui, de quelque jaguar [1]. »

Loin de s'être mêlé, comme les Ajuda-Pinto, au monde parisien, ce Brésilien a su se garder une place à part ; il plane sur lui une sorte de mystère que nul n'a pu élucider : « Le baron Montès « de Montéjanos était un lion, mais un lion inexpliqué. Le Paris « de la fashion, celui du turf et des lorettes, admiraient les « gilets ineffables de ce seigneur étranger, ses bottes d'un vernis « irréprochable, ses sticks incomparables, ses chevaux enviés, « sa voiture menée par des nègres parfaitement esclaves et très « bien battus. Sa fortune était connue ; il avait un crédit de sept « cent mille francs chez le célèbre banquier du Tillet ; mais on le « voyait toujours seul. S'il allait aux premières représentations, « il était dans une stalle d'orchestre. Il ne hantait aucun salon. « Il n'avait jamais donné le bras à une lorette ! On ne pouvait « unir son nom à celui d'aucune jolie femme du monde. Pour « passe-temps, il jouait au whist au Jockey-Club. On en était « réduit à calomnier ses mœurs, ou, ce qui paraissait infiniment « plus drôle, sa personne [2]. »

Ce mystère qui pèse sur lui, tient à sa rudesse d'abords, qu'il ne déploie qu'à l'égard des hommes ; à sa franchise, qui éclate dans ses fières ripostes. A Valérie Marneffe qui lui dit : « Songez « que vous devez être le fils d'une sœur de ma mère, qui, pendant « la campagne de Junot en Portugal, aurait épousé votre père », il réplique : « Moi, Montès de Montejanos, arrière-petit-fils d'un « des conquérants du Brésil, mentir ! » [3]

Cet amour qu'il réserve à la seule Mme Marneffe, surprend tous ceux qui connaissent le « caractère quasi sauvage » de ce « More

1. Balzac, *C. H.*, t. XVII, *La Cousine Bette*, p. 200.
2. Balzac, *op. cit.*, p. 439.
3. Balzac, *op. cit.*, p. 203.

de Rio-de-Janeiro » [1]. Sa fidélité absolue est l'un des traits essentiels de son caractère : non seulement il l'affirme, mais toute sa conduite en est la démonstration. D'abord, comme l'a bien vu M. V. L. Leathers, il est prêt à tout pour aplanir les obstacles à son bonheur : « Ce laquais, dit-il en parlant de Marneffe, je le paierai ». Généreux de cœur, il se gronde durement en découvrant la gêne qui a pesé sur Valérie pendant son absence. « C'est « ma faute, dit le Brésilien, j'aurais dû t'envoyer cent mille francs ». « Son ingénuité va jusqu'à la crédulité [2]. » Longtemps il refusa d'être détrompé sur le compte de Mme Marneffe ; mais, lorsque les convives du *Rocher de Cancale* l'eurent enfin convaincu, « métamorphosé en tigre » [3], il médite une vengeance terrible : « Je la tuerai, répéta froidement le Brésilien. Ah çà ! vous m'avez « appelé Sauvage ! ... Est-ce que vous croyez que je vais imiter « la sottise de vos compatriotes qui vont acheter du poison chez « les pharmaciens ?... J'ai pensé pendant le temps que vous avez « mis à venir chez vous, à ma vengeance dans le cas où vous au- « riez raison contre Valérie. L'un de mes nègres porte avec lui « le plus sûr des poisons animaux, une terrible maladie qui vaut « mieux qu'un poison végétal et qui ne se guérit qu'au Brésil ; « je la fais prendre à Cydalise qui me la donnera ; puis quand la « mort sera dans les veines de Crevel et de sa femme, je serai « par delà les Açores avec votre cousine que je ferai guérir et « que je prendrai pour femme. Nous autres Sauvages, nous avons « nos procédés [4] ! ... »

A quelques jours de là commencera le châtiment de Valérie Marneffe, devenue peu depuis Mme Crevel ; son époux et elle ont contracté, — et le Dr Bianchon qui les soigne, ne s'explique pas comment — « une maladie propre aux nègres et aux peuplades « américaines, dont le système cutané diffère de celui des races « blanches ». L'éminent médecin dresse de cette maladie l'effrayant tableau clinique que voici : « La pauvre créature, qui, « dit-on, était jolie est bien punie par où elle a péché, car elle « est aujourd'hui d'une ignoble laideur, si toutefois elle est « quelque chose ! ... ses dents et ses cheveux tombent, elle a « l'aspect des lépreux, elle se fait horreur à elle-même ; ses mains, « épouvantables à voir, sont enflées et couvertes de pustules « verdâtres ; les ongles déchaussés restent dans les plaies qu'elle

1. Balzac, *op. cit.*, p. 432.
2. V. L. Leathers, *L'Espagne et les Espagnols dans l'œuvre de Balzac*, Paris, Champion, 1931, p. 130-131.
3. Balzac, *op. cit.*, p. 457.
4. Balzac, *op. cit.*, p. 455.

« gratte : enfin toutes les extrémités se détruisent dans la sanie « qui les ronge.

« — Mais, la cause de ces désordres, demanda l'avocat ?

« — Oh ! dit Bianchon, la cause est dans une altération rapide « du sang, il se décompose avec une effrayante rapidité... » [1]. Bref, Mme Crevel mourra peu après avoir reçu de Henri Montès « un billet » qui ne lui laisse « aucun doute sur son sort » [2]. Elle sait qu'il l'a tuée, qu'il a exercé sur elle une vengeance implacable. Cet amant fanatique s'est mué en un véritable Othello.

*
* *

L'œuvre de Balzac comporte par ailleurs d'assez nombreux renseignements sur l'histoire du pays : l'intérêt que Balzac a pris aux événements postérieurs à la Révolution de 1830, la manière dont il les rapporte et les explique dans divers articles, permettent de reconnaître en lui un journaliste averti, très au courant de l'histoire contemporaine du Portugal.

Balzac n'ignorait d'ailleurs pas l'histoire générale de ce pays : et l'on rencontre sous sa plume diverses allusions à des faits qui intéressent le passé du Portugal. C'est ainsi qu'il connaît l'expédition faite par Jean Ango, ce riche armateur de Dieppe, qui entreprit à ses frais, sous François Ier, une expédition contre le roi de Portugal : mettant à profit l'absence de la flotte portugaise occupée dans les Indes, il fit bloquer par ses dix-sept navires le port de Lisbonne, ravager l'embouchure du Tage, jusqu'à ce que le roi de Portugal eût été amené à demander la paix et à composer avec lui.

Par deux fois, Balzac fait allusion à cet armateur, à la fortune colossale « des Ango de Dieppe» [3] et à Varangeville, «le splendide manoir d'Ango » [4]. Il connaît la comédie historique de Népomucène Lemercier et y fait l'allusion suivante dans *Une Fille d'Ève* : « Dans sa jeunesse, il (Nathan) avait déjà tenté le grand, « le noble Théâtre-Français, par une magnifique pièce roman- « tique dans le genre de *Pinto*, à une époque où le classique ré- « gnait en maître » [5]. La lecture de cette pièce l'a donc renseigné sur la fameuse conspiration ourdie, en haine des Castillans, par Pinto Ribeiro, Michel d'Almeida, Pierre de Mendoza, et qui, le

1. Balzac, *op. cit.*, p. 469-470.
2. Balzac, *op. cit.*, p. 474.
3. Balzac, *C. H.*, t. XV, *Splendeurs et Misères des Courtisanes*, p. 206.
4. Balzac, *C. H.*, t. XXX, *Sur Catherine de Médicis*, p. 181.
5. Balzac, *C. H.*, t. IV, p. 103.

1er décembre 1640, devait élever au pouvoir Jean IV de Bragance.

Dans *l'Histoire impartiale des Jésuites*, publiée en 1824 et fruit d'une collaboration avec Horace Raisson, Balzac s'inspirant de l'ouvrage de Cerutti, fait allusion au « célèbre François-Xavier » et aux missions des Jésuites aux Indes [1], au Brésil et aux Açores [2], à la fondation par Lainès de « deux collèges en Portugal » [3], à la banqueroute de Lisbonne [4], enfin à l'assassinat survenu, en 1759, du roi de Portugal, bientôt suivi de leur expulsion [5].

Dans la *Comédie Humaine*, Balzac a semé de rares allusions à l'expédition commandée par Junot en Portugal en 1807, et, à propos de Maxence Gilet, l'un des personnages de *La Rabouilleuse*, il écrit : « En 1809, en Portugal, il fut laissé pour mort « dans une batterie anglaise où sa compagnie avait pénétré sans « avoir pu s'y maintenir. Max pris par les Anglais fut envoyé sur « les pontons espagnols de Cabrera, les plus horribles de tous » [6]. Max, qui resta de 1810 à 1814 sur les pontons, ne sera récompensé que pendant les Cent-Jours de sa belle conduite : « Le maréchal « qui eut alors le portefeuille de la guerre se souvint de la belle « conduite du capitaine Gilet en Portugal : il le plaça dans la « garde comme capitaine, ce qui lui donnait, dans la ligne, le « grade de Chef de Bataillon » [7].

Par ailleurs, Balzac n'a pas ignoré l'intérêt pour le Portugal de certaines colonies, notamment du Brésil où s'était retirée dès 1807, la maison de Bragance. Il signale l'importance croissante de ce pays, où déjà l'on essayait des plantations de vignes portugaises et, surtout, où, depuis 1730, l'on exploitait des mines de diamants. Dans *Le Contrat de mariage*, il est dit que : « Les joail- « liers seuls savent reconnaître les diamants de l'Asie de ceux « du Brésil. Les pierres de Golconde et de Visapour se distinguent « par une blancheur, par une netteté de brillant que n'ont pas « les autres, dont l'eau comporte une teinte jaune qui les fait, « à poids égal, déprécier lors de la vente ». Aussi, lorsque Madame Évangélista lui présentera des bijoux, Élie Magus lui fera remarquer qu' « il s'y trouve beaucoup de diamants portugais venus « du Brésil » [8]. Les œuvres de Balzac ne comportent guère de

1. Balzac, *O. C.*, t. XXXVIII, p. 12.
2. Balzac, *op. cit.*, p. 18.
3. Balzac, *op. cit.*, p. 13.
4. Balzac, *op. cit.*, p. 33.
5. Balzac, *op. cit.*, p. 39 et 49.
6. Balzac, *C. H.*, t. IX, p. 358-369.
7. Balzac, *op. cit.*, p. 370.
8. Balzac, *C. H.*, t. VII, p. 278-279.

renseignements sur la littérature portugaise ; il a pu lire cependant quelques pièces portugaises dans les *Chefs-d'Œuvre de Théâtres étrangers* publiés en 1822-1823, par la librairie Ladvocat[1]. Mais il ne mentionne guère que l'auteur des *Lusiades* dans un article de sa *Revue parisienne* en date du 15 juillet 1840, où il parle de « la mendicité de Camoens »[2]. Les renseignements qu'il propose à ce sujet sont donc assez maigres.

Par contre, Balzac a suivi de près les événements qui allaient ébranler le trône de Bragance ; il les a consignés dans une série de *Lettres* publiées dans la *Chronique de Paris* du 24 février au 25 juillet 1836. Ces lettres supposent une documentation historique et politique déjà solide : Balzac a dû prendre connaissance non seulement des articles parus dans la presse contemporaine, mais encore de plusieurs ouvrages sur le Portugal, notamment de l'*Exposé des droits de S. M. Dona Maria II*, publié à Paris en 1830 sous l'anonymat, de l'*Essai historique et politique sur la constitution et le gouvernement de Portugal*, par Carvalho, paru la même année, et des *Éclaircissements historiques* du marquis de Rezende, en date de 1832. De telles lectures auxquelles il convient d'ajouter celle du livre de W. Young, *Le Portugal sous Don Miguel*, ont dû préparer Balzac à devenir, pour quelques semaines, le chroniqueur d'une révolution portugaise.

* * *

Avant de rapporter, d'après Balzac, les événements de 1836, il convient de rappeler que les troubles politiques au Portugal étaient dus à la réaction miguéliste contre la Charte octroyée en 1826 à son peuple par le régent dom Pedro. Celui-ci, en 1834, était parvenu, grâce à l'intervention espagnole, à chasser l'usurpateur dom Miguel, « le Néron Portugais »[3] ; mais il mourut le 25 septembre de la même année, quatre jours après que Doña Maria, sa fille, eut prêté serment à la Constitution. Celle-ci épousa, en janvier 1835, le duc de Leuchtenberg, qui mourut d'une angine le 28 mars suivant. Balzac, dans une lettre adressée à la *Chronique de Paris*, le 2 mars 1836, écrit prudemment : « La précaution « avec laquelle on doit accueillir les bruits de journaux ne nous « permet pas de mentionner la nouvelle de l'état dans lequel

1. Balzac, *C. H.*, t. XII, *Illusions perdues*, p. 138.

2. Balzac, *O. C.*, édit. C. L., r. XXIII, p. 577. Les allusions faites par Balzac à *Inès de Castro* et aux *Amadis* ne prouvent nullement qu'il s'agit des œuvres portugaises bien connues.

3. Balzac, *C. H.*, t. XXXVIII, p. 619.

« serait la reine de Portugal »[1]. On avait laissé entendre, en effet, que la santé de Doña Maria était fort mauvaise. C'étaient sans doute là des bruits lancés par les adversaires de la reine, dont Balzac va révéler le jeu dans sa lettre du 5 mars[2]. « *La Quotidienne*[3] « a reçu de Rome la pièce suivante et l'a publiée :

« A tous mes fidèles sujets,

« Miguel, par la grâce de Dieu, roi de Portugal et des Algarves, « d'outre-mer en Afrique, seigneur de Guinée, de la navigation « et commerce d'Éthiopie, Arabie, Perse et de l'Inde, etc., etc.

« Lorsque je suis arrivé à Gênes à bord de la frégate *Stag*[4] « ayant été forcément arraché du milieu de vous, je me suis em- « pressé de protester à la face de l'Europe entière, contre la violence « dont nous avons été victimes, moi et vous. Outre cela, j'ai « protesté à Rome, le 14 mai de l'année passée, contre la vente « des biens ecclésiastiques[5], par le gouvernement intrus de Lis- « bonne ; j'adresse aujourd'hui cette protestation à tous mes « fidèles sujets, afin qu'elle obtienne la publicité convenable. J'es- « père que ceux qui ont montré tant de fidélité[6] pendant mon « séjour en Portugal, ne se seront point laissé abuser par des pro- « messes illusoires et par de fausses espérances. En même temps, « comme l'acte qui me fut violemment imposé a été interprété « d'une manière hostile à mon honneur, il est de mon devoir de « vous faire connaître la vérité en replaçant les faits dans leur « véritable jour.

1. Balzac, *O. C.*, t. XXIII, édit. C. L., p. 401.

2. Le texte de cette lettre est emprunté aux *O. C.*, t. XXIII, édit. C. L., p. 402-404.

3. Fondé en 1792 et disparu l'année suivante, ce journal monarchique et religieux fut repris par Michaud en 1814. Sous la Restauration, *La Quotidienne* exerça une action politique nettement conservatrice ; après la Révolution de 1830, cette feuille passa à l'opposition.

4. Une fois les Miguélistes battus à Almoster et à Asseicera, et en dépit de ses efforts pour prolonger la résistance, Dom Miguel dut signer, le 27 mai 1834, la convention d'Evoramonte, aux termes de laquelle il renonçait à ses prétentions à la couronne de Portugal ; puis il s'embarqua sur la frégate *Stag* pour Gênes, où il rétracta cette renonciation, comme à lui dictée par la contrainte. De là, il se rendit à Rome.

5. Les Biens des couvents avaient été mis en vente en mai 1834 par le décret de Joaquim Antonio de Aguiar.

Fortunato de Almeida, *Historia de Portugal*, t. VI, p. 180 : « Dias depois de assinada a Convençao de Evora Monte, Aguiar, ministro da justica, apresentou no conselho de Estado a proposta para a extinçâo das ordens religiosas ».

6. Fidélité douteuse, si l'on se rend compte de la tyrannie et des persécutions exercées par dom Miguel en Portugal.

« L'acte du 26 mai [1], par son titre seul, annonce ce qu'il est : « c'est une capitulation militaire, c'est-à-dire la loi du plus fort ; « par cet acte, des bataillons anglais, espagnols et français [2], « vous ont enlevé votre roi ; mais les liens sacrés qui vous unissent « à ma personne, liens formés par Dieu, stipulés par nos lois, ci- « mentés par votre sang et nos communs travaux, ces liens, dis-je, « ne peuvent être brisés : mes droits sont les droits de mon peuple[3] « et de mes successeurs ; dans aucun cas, je n'ai pu y renoncer. « Il a été, en outre, inséré, dans la capitulation du 26 mai, un « article conditionnel et comminatoire, pour le cas où je rentre- « rais en Portugal, condition ridicule et honteuse qu'il ne m'a « pas été permis d'effacer, mais que j'ai déclaré, comme je dé- « clare encore, n'avoir point acceptée. Jamais je ne recevrai rien « du Gouvernement qui opprime mon peuple, jamais votre roi, « votre frère d'armes n'acceptera de l'or pour vous oublier. Dans « l'exil et dans le dénûment, il conservera le souvenir de vos sa- « crifices, de votre dévouement, et, prêt à rentrer dans la lice, j'at- « tendrai qu'il plaise à la justice divine de nous pardonner nos « fautes, et de rendre à un peuple si fidèle son roi très-fidèle.

MIGUEL.

« Rome, ce 1er janvier 1836. »

Le commentaire dont est suivie cette pièce ne manque pas d'intérêt : Balzac, comme journaliste, voit juste et tire des événements les conclusions les mieux fondées. C'est ce que démontre l'analyse de ses appréciations : « Ce document qui annonce chez le prince dépossédé des intentions incessamment hostiles... »

En effet, les événements qui vont suivre ou s'écouleront dans les vingt années suivantes, en seront la preuve. La presse française et étrangère se faisait l'écho des menées des miguélistes ; Balzac écrit le 13 mars : « On parle d'un mouvement dans les « Algarves en faveur de dom Miguel, mais cette nouvelle venant « du *Standard* est suspecte » [4]. Dans sa lettre du 2 avril, il réserve

1. Il s'agit sans doute de la convention d'Evoramonte, dont les préliminaires sont du 24 mai et l'acte final du 27 mai 1834.

2. Dès 1832, l'Angleterre et la France avaient pris position contre dom Miguel. Sir Charles Napier (1786-1860), qui, en 1832, était entré au service de dom Pedro, entreprit dans l'Algarve une expédition qui fut couronnée de succès. A la suite de changements d'orientation politique en Espagne, intervint le traité de la Quadruple alliance, en date du 22 avril 1834, à la suite duquel l'usurpateur dom Miguel fut battu, puis chassé du Portugal.

3. Cette formule, sous la plume de dom Miguel, est d'un comique achevé.

4. Balzac, *O. C.*, t. XXIII, édit. C. L., p. 411.

encore son jugement ; « il n'y avait encore rien de certain sur « dom Miguel, malgré les assertions de plusieurs journaux » [1]. Un article du *Morning Herald* [2], dans lequel est rapportée une conversation au sujet de l'Espagne, retient curieusement le 9 avril, l'attention de Balzac : « Prêteriez-vous assistance à dom Miguel, « à l'effet de rétablir ce prince sur le trône de Portugal ? » [3]. A cette question, l'interlocuteur espagnol, — probablement fictif, — de répondre : « Dom Miguel peut éprouver les effets d'une juste « reconnaissance personnelle, sans qu'il y ait lieu pour cela à « envelopper le Portugal dans une guerre nouvelle. Trop de haine « nationale subsiste d'ailleurs entre les Espagnols et les Portu- « gais pour que l'intervention dont on veut parler ici soit dans la « pensée du roi d'Espagne. » Tout en se tenant sur la réserve au sujet de cette interview, sans doute de pure fantaisie, Balzac n'y découvre pas moins une part de probabilité : « Le *Morning Herald*, « dit-il, a bien saisi les pensées qui doivent venir dans certaines « têtes. » [4]. A quelques jours de là, il signale les « menées décou- « vertes entre les bandes de don Carlos et les Miguélistes dont « plusieurs ont été pris sur le territoire espagnol » [5]. Il découvre enfin la source cachée de la révolution portugaise : « Des lettres « de Lisbonne, à la date du 4 juin, annoncent que la session « extraordinaire des Cortès n'a pas duré cinq jours. L'opposition « que la Chambre des Députés a manifestée contre les proposi- « tions du Gouvernement, les motions virulentes présentées par « quelques membres,... ont déterminé Sa Majesté Très-Fidèle « à avoir recours à une nouvelle dissolution.

« Il est impossible de prendre au sérieux les affaires de ce « pauvre pays ; nous ne savons pas jusqu'à quand les libéraux, « qui croient en doña Maria, voudront ignorer que dom Miguel « tendait à libérer le Portugal du joug anglais, et que la reine, « aussi bien que le prince de Cobourg, est là par la grâce de l'An- « gleterre aussi bien que Christine en Espagne [6]. » Ainsi Balzac a compris à la fois la vraie raison de la politique portugaise et l'importance du mouvement miguéliste. Ce dernier ira désormais en s'atténuant, grâce aux mesures énergiques prises par le ministre Mousinho da Silveira, et cela jusqu'à la guerre civile de 1846, qui devait entraîner l'intervention de l'Angleterre ; les

1. Balzac, *op. cit.*, p. 433.
2. Balzac, il ne faut pas l'oublier, ne savait pas l'anglais ; il a donc connu cet article par quelque compte rendu de presse.
3. Balzac, *op. cit.*, p. 441.
4. Balzac, *op. cit.*, p. 442.
5. Balzac, Lettre du 18 juin, *op. cit.*, p. 501.
6. Balzac, Lettre du 12 juin, *op. cit.*, p. 502-503.

dernières tentatives de dom Miguel en 1852, demeureront vaines.

D'après Balzac, la proclamation du prétendant ... « offre une « singulière coïncidence avec les nouvelles qui nous parviennent « sur le Portugal, dont l'état actuel offrirait de grandes « chances à un changement *quelconque*. Voici ce que le journal « de La Haye a publié : « Nous avons des nouvelles du Por- « tugal jusqu'au 6 courant ; elles sont très intéressantes, mais « je n'ai pu ouvrir mes lettres qu'au moment même où il m'a fallu « fermer celle-ci ; vous aurez demain les nouvelles. Ce qu'il y a « de plus intéressant, c'est que l'on croit que la reine a perdu en- « tièrement la tête ; que M. Macario de Castro a déclaré à la « Chambre que la dette étrangère du Portugal est de *trente mil-* « *lions sterling* ; que tous les revenus actuels du Portugal ne suf- « firaient pas seulement au payement de l'intérêt de cette dette ; « qu'il n'y avait pas moyen de salut pour le Portugal pour s'af- « franchir de la servitude étrangère, etc., sinon par une révolu- « tion ou une banqueroute ! Mes compliments aux signataires de « la quadruple alliance pour ce beau résultat ! Les fonds portu- « gais ont baissé à Londres et la Bourse a été fort agitée par l'ap- « préhension d'une banqueroute au Portugal... [1] ».

Cette crise financière venait de loin ; elle était due d'abord aux dépenses de la cour, qui, depuis le début du XIXe siècle, laissait chaque année un déficit de 2.000 contos [2] ; puis au régime féodal, qui se maintint tardivement au Portugal : la couronne, l'Église, les privilégiés absorbaient la plupart des revenus du royaume ; aux troubles, qui marquaient la lutte entre dom Pedro et dom Miguel ; enfin à la mauvaise administration des finances, au début du règne de Doña Maria. Bref, la banqueroute semblait proche et Balzac va l'annoncer à plusieurs reprises, disant le 13 mars : « Les détails sur la banqueroute prochaine au Portugal « arrivent de toutes parts » [3]. On va même jusqu'à dire que « sur les présentations du Sacré-Collège, le Saint Père va rompre « ses relations avec le Portugal et l'Espagne » [4]. Bref, les affaires se gâtent et le ton de Balzac se fait pessimiste : « Chaque jour, « il arrive des nouvelles qui confirment l'état déplorable dans « lequel se trouve le Portugal, où sur plusieurs points les gou- « verneurs ont demandé la déportation de personnages consi- « dérables. En Espagne, comme au Portugal, les deux révolu-

1. Balzac, Lettre du 5 mars, *op. cit.*, p. 403.
2. Lavisse et Rambaud, *Histoire générale*, t. X. Les Monarchies constitutionnelles, p. 259.
3. Balzac, Lettre du 13 mars, *op. cit.*, p. 411.
4. Balzac, Lettre du 13 mars, *op. cit.*, p. 412.

« tions sont au même point [1]. » Ainsi, le désordre croît, mais ce n'est pas simplement sous l'effet du mauvais état financier du pays ; Balzac va l'indiquer dans ses articles :

« Les journaux anglais s'accordent sur la situation intérieure « du Portugal : elle est déplorable ; parmi les causes de dissension, « le commandement de l'armée, que la jeune reine a donné à « son mari sans consulter les Chambres, n'est pas le moindre [2]. »

Sur ce point, les renseignements de Balzac se trouvent en défaut ; car la jeune reine Doña Maria, veuve du duc de Leuchtenburg, le 28 mars 1835, ne s'est pas encore remariée à la date, 5 mars 1836, à laquelle Balzac écrivait ces lignes : il remarquera à ce propos que « le Cabinet des Tuileries n'a pu donner de mari « à la reine de Portugal » [3]. Elle ne se remariera que le 9 avril au prince Ferdinand de Saxe-Cobourg. Balzac n'en mentionne pas moins dans le texte précité un fait intéressant : c'est que le projet de contrat de mariage entre la reine et le prince de Saxe-Cobourg garantissait à celui-ci le commandement en chef de l'armée portugaise. Malheureusement, la reine avait omis de s'entendre à cet égard avec les Cortès : *inde irae.* Par deux fois, les Chambres vont refuser à ce prince son commandement ; Balzac le signale dans sa lettre du 27 avril : « Le Portugal, qui « poursuit ses destinées sous l'influence capricieuse de la fille « de dom Pedro, est tombé de nouveau dans la crise d'une disso- « lution ministérielle. La clôture subite de la session des Cortès « générales a déterminé l'événement, et ce qui paraît avoir préci- « pité cette clôture, c'est le dépit mutin de la jeune reine en « voyant les Cortès décliner la proposition de confier au prince « Ferdinand son fiancé, le commandement en chef de l'armée portugaise [4] ». Ce refus des Cortès, jalouses de leurs prérogatives, va amener un malaise politique et, le 11 mai, Balzac indique que : « Quant au Portugal, la lutte du prince allemand et des Chambres « a commencé » [5]. Pour calmer l'émotion assez vive qu'éprouvait le pays, en raison de la récente dissolution des Cortès, la Reine prononça un discours politique où elle affirmait sa volonté et ses droits ; à ce propos, Balzac fait la remarque suivante : « Le « discours de la reine de Portugal est plus vide d'intérêt que ne « le sont en général les documents de cette nature, mais il a du « moins le mérite de n'être pas prodigue de promesses. Nous

1. Balzac, Lettre du 16 mars, *op. cit.*, p. 417.
2. Balzac, Lettre du 5 mars, *op. cit.*, p. 420.
3. Balzac, Lettre du 19 mars, *op. cit.*, p. 420.
4. Balzac, *op. cit.*, p. 459.
5. Balzac, *op. cit.*, p. 472.

« serions, sous ce rapport, disposé à n'en pas tirer de défavo-
« rables inductions ». Et, sur un ton ironique, l'écrivain ajoutait :
« La reine et le prince Ferdinand paraissent fort gais » [1]. Une semaine plus tard, il signalait la nouvelle dissolution des Cortès, lui assignant, entre autres raisons, « la remise sur le tapis de la
« question du poste éminent de généralissime confié au prince
« époux de la reine » [2].

Ainsi Balzac a su suivre exactement au jour le jour, les événements qui se sont écoulés au Portugal pendant toute une partie de l'année 1836. Les renseignements qu'il a fournis sont exacts dans l'ensemble ; il a jugé des événements avec netteté, en homme suffisamment averti de l'histoire et de l'état d'esprit de ce royaume et de toute la péninsule. Les jugements qu'il a portés sont à la fois nets et modérés. Dès le début de mars, il a su prévoir les événements qui allaient se produire pendant les mois suivants. Malgré toute la documentation historique, fruit de longues recherches, que nous possédons aujourd'hui sur cette période, il nous est parfaitement loisible de reprendre la conclusion à la Montesquieu que Balzac rédigeait le 5 mars 1836 sur le Portugal : « Nous ne doutons pas que ce pauvre pays ne soit
« l'objet de nouvelles révolutions, les éléments n'y manquent
« d'aucun côté. *La péninsule tout entière offre en ce moment le*
« *triste spectacle de ce que deviennent les pays lorsqu'on veut leur*
« *imposer des formes de gouvernement, sans tenir compte de leurs*
« *mœurs, ni de leurs lois particulières.* Le journaliste hollandais
« a bien raison dans sa plaisanterie. A quoi servent, en effet,
« le Portugal et l'Espagne dans la quadruple alliance [3] ? »

A. Prioult.

1. Balzac, Lettre du 11 juin 1836, *op. cit.*, p. 493.
2. Balzac, Lettre du 18 juin 1936, *op. cit.*, p. 503.
3. Balzac, Lettre du 5 mars 1836, *op. cit.*, p. 403-404.

CHRONIQUE

Littérature ibéro-américaine.— Le mouvement politique qui tend à resserrer les liens qui unissaient à quelque degré, dans le Nouveau Monde, les États-Unis et l'Amérique latine, ne concerne pas notre *Revue*. Mais elle doit s'intéresser, au contraire, au mouvement de culture qui se manifeste à sa suite, comme une conséquence de cause à effet. C'est pourquoi elle publie la note suivante qui lui est communiquée par le nouvel *Istituto internacional de Literatura Ibero-Americana*. Il s'agit d'un document dont l'importance n'échappera à personne non seulement au point de vue des relations intellectuelles entre l'Amérique du Nord et l'Amérique latine, mais au point de vue de l'avenir des relations entre l'Europe et les Amériques :

This summer for the first time in history (1938), teachers of Latin-American Literature in the United States and in Latin-America met in Mexico City to formulate plans for unifying and organizing their material of instruction with a view to increasing its diffusion. This Congress on the Teaching of Ibero-American Literature was successful beyond all expectations. Some thirty-five delegates came from the United States alone, as many represented the institutions of higher education in Mexico, and all but four or five of the Latin-American countries sent official representatives. Spanish was the official language of the conference and its use served to unify the actions of the representatives from these many countries and add zest to the discussion of the problems.

General and committee Sessions were held for more than a week and included not only important matters of organization but also the reading of many interesting studies dealing with a wide variety of literary topics, as the following program indicates :

A. Torres Rioseco (University of California), *The Renovation of prose and the novel in America.*

José Balseiro (University of Illinois), *A consideration of Romanticism.*

J. A. Crow (University of California at Los Angeles), *The literary work of Horacio Quiroga.*

R. Cordero Amador (University of Mexico), *Our attitude toward problems of peace.*

Dillwyn Ratcliff (University of Cincinnati), *English translations of four novels of the Mexican Revolution.*

C. A. Tyre (State College of New Mexico), *The social development of Mexico as seen in seven important novels.*

Concha Meléndez (University of Puerto Rico), « *Indianista* » *literature in Modern Peru.*

Ruth Richardson (College of Wooster), *The vitality of the theatre of Florencio Sánchez.*

Samuel L. Waxman (Boston University), *America and Americans.*

Sturgis E. Leavitt (University of North Carolina), *Hispano-American literature in the United States.*

William Berrien (University of California), *Popular poetry in Brazil.*

E. K. Mapes (University of Iowa), *A commemorative edition of the works of Rubén Darío published in Chile.*

Rafael Heliodoro Valle (University of Mexico), *Ibero-American literary Bibliography.*

Francisco Monterde (University of Mexico), *A discussion of* « *Modernismo* ».

Medardo Vitier (University of Havana), *The writing of the history of Ibero-American literature.*

Terrel Louise Tatum (University of Chatanooga), *The diffusion of Ibero-American literature.*

Manuel Pedro Gonzalez (University of California at Los Angeles), *The importance of the frontier spirit in Argentine literature.*

Carlos García-Prada (University of Washington), *Gregorio Gutiérrez González, poet of the people.*

Papers read by title :

E. R. Moore (Cornell University), *A bibliography of Mexican literature in translation.*

John Van Horne (University of Illinois), *Considerations with regard to Bernardo de Balbuena.*

These studies and the proceedings of the Congress will appear shortly in two memorial volumes published through the courtesy of the Mexican Government. The Congress was sponsored by the

National University of Mexico and in a large measure the smooth functioning preliminary board which it set up is to be thanked for the success of the proceedings. Gustavo Baz, rector of the University of Mexico, and his two well-known colleagues, Francisco Monterde, Professor of Spanish-American literature, and Julio Jiménez Rueda, Professor of Mexican literature, were active in preliminary committees and, later, during the plenary sessions of the Congress, contributed valuable advice and aid. Professor Julio Jiménez Rueda, subsequently elected President of the Congress, proved to be an able and amiable executive as well as a skilled orator.

The week's work resulted in a redefinition and enlargement of aims of the Congress, and, in order to carry these out, in the creation of an *International Institute of Ibero-American Literature*. The principal aim of this new institute, briefly stated, is to provide an adequate instrument for the interchange between the American nations of all the material that has to do with the teaching of Latin-American literature. But in addition to being a clearing-house the Institute will actively encourage the interchange of artists, teachers, and students between all the American republics ; it will organize the material to be taught into less complex categories ; it will coordinate present literary investigations ; it will seek to propagate the Latin-American literatures as a means to establish greater political, economical and cultural fraternity among the American nations. Separate committees were formed to continue the work planned by the Congress until the next International Congress, which will be held in Los Angeles two years hence.

In the meantime the Institute will seek to increase its membership by appealing to all interested in its program, urging them actively to support the work of its various committees.

The Institute will carry on its work through its official organ, the *Revista Ibero-Americana*, which will be published in Mexico City. The editors of this review will be Roberto Brenes Mesén of Northwestern University, Carlos García-Prada of the University of Washington, Sturgis E. Leavitt of the University of North Carolina, Arturo Torres Rioseco of the University of California, and Francisco Monterde of the University of Mexico. The *Revista* will contain contributions by prominent North and South American authors and critics and will attempt to supply bibliographical and critical information about Latin-American literatures.

The new officers of the Institute, elected for the next two years, are : President, Manuel Pedro González, University of California at Los Angeles ; vice-presidents, E. K. Mapes, University of Iowa, Julio Jiménez Rueda, University of Mexico; secre-

tary, John A. Crow, University of California at Los Angeles ; treasurer, John E. Englekirk, University of New Mexico ; executive committee, Ernest R. Moore, Cornell University ; Dillwyn Ratcliff, University of Cincinnati ; Dorothy Schons, University of Texas ; Samuel M. Waxman, Boston University ; Federico de Onís, Columbia University ; William Berrien, University of California ; and G. W. Umphrey, University of Washington. Many other teachers and scholars were elected to represent the various Latin-American countries and to serve as focal points of activity in the projected labors of the Institute.

With this new Institute, the outgrowth of a desire, a need, to establish additional channels for cultural relations between the countries of this continent, it is hoped that teachers of Ibero-American literature will henceforth not only add much to the prestige and to the value of their teachings but also contribute to the strengthening of that one ideal, mutual understanding and respect, which alone can bring permanent peace and fraternity to the Americas.

Publications récentes. — Le *Shakespeare Jahrbuch* pour l'année 1938 (Böhlan, Weimar) contient, entre autres articles, les études suivantes qui intéressent la littérature comparée :

Was ist uns Shakespeare ? par Joseph Wagner,

Der deutsche Shakespeare, par Rainer Schlösser,

Die Dramatiker der deutschen Romantik als Shakespeare-Jünger, par Paul Kluckhohn,

Die 2. deutsche Shakespeare-Woche in Bochum, par Max Förster.

Parmi les comptes rendus, signalons celui de l'étude consacrée par R. Pascal à *Shakespeare in Germany* (1740-1815).

Mlle Jeanne Giraud, Bibliothécaire à l'Université de Bordeaux, publie à la librairie Vrin un *Manuel de bibliographie littéraire pour les XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles français*, durant les années 1921-1935 (nº 2 des *Publications de la Faculté des Lettres de l'Université de Lille*). Ce travail, qui réunit environ 9.000 notices, forme chronologiquement une suite au *Manuel* de Lanson. Outre le relevé des ouvrages généraux intéressant l'étude de nos trois siècles classiques, il présente un essai de bibliographie de 520 auteurs du XVIe au XVIIIe siècle, tant en ce qui concerne les éditions de leurs œuvres que les travaux critiques dont ils ont été l'objet entre 1921 et 1935. Il comprend le dépouillement de nombreux périodiques français et étrangers et apporte une contribution étendue aux études comparatistes.

Travaux en Cours. — *Supplément à la liste des thèses publiée dans le numéro de janvier* 1939, p. 177.

Relations littéraires franco-anglaises.

Fabre F. — Le collège anglais de Douai (1568-1795). — *Th. Sec. D. E.* (5 mai 1926).

Fouye A. — Catalogue des traductions françaises d'œuvres littéraires anglaises au XVIIIe siècle. — *Th. Sec. D. E.* (21 décembre 1935).

Relations littéraires anglo-américaines.

Courtois L. E. (Mlle). — Henry James et l'Angleterre. — *D. U.* (12 février 1935).

Le Blanc J. — Le classicisme et l'Amérique. — *Th. Pr. D. E.* (16 juin 1930).

Relations littéraires franco-italiennes.

Christesco D. (Mlle). — La fortune de Manzoni en France. — *D. U.* (15 juin 1933).

Courville (de) X. — Lelio, rénovateur de la comédie italienne en France. — *Th. Pr. D. E.* (14 mai 1932).

Gugenheim (Mlle). — Maupassant et l'Italie. — *D. U.* (3 octobre 1936).

Tosi E. — Gabriele d'Annunzio et Georges Hérelle. — *Th. Pr. D. E.* (8 avril 1938).

Tosi E. — Georges Hérelle traducteur de Fogazzaro, Matilde Serao, Grazia Deledda. — *Th. Sec. D. E.* (8 avril 1938).

Relations littéraires franco-hispaniques et portugaises.

Bisson R. — L'influence française dans la poésie mexicaine. — *D. U.* (19 juin 1937).

Gill (Mlle). — Les sources espagnoles du roman réaliste en France au XVIIe siècle. — *Th. Pr. D. E.* (28 janvier 1931).

Hourcade P. — L'influence du mouvement symboliste français sur les poésies de langue ibérique (Espagne, Portugal et Amérique latine) à la fin du XIXe siècle. — *Th. Pr. D. E.* (22 octobre 1931).

Le Gentil P. — L'influence de la France dans la poésie lyrique espagnole et portugaise au XVe siècle. — *Th. Pr. D. E.* (8 juillet 1932).

Mas A. — La fortune et l'influence de J.-J. Rousseau en Espagne. — *Th. Pr. D. E.* (14 mai 1934).

Michaud G.-L. — L'influence espagnole sur quelques essayistes français du XVIe siècle. — *D. U.* (16 décembre 1932).

Pomès M. (Mlle). — Les traductions et adaptations portugaises de Molière. *Th. Sec. S. E.* (26 février 1936).

Relations littéraires franco-russes.

Ehrhard M. (Mlle). — Le prince Kantémir à Paris (1739-1744). — *Th. Sec. D. E.* (25 janvier 1928).

Martel R. — Krylof et ses modèles français. — *Th. Pr. D. E.* (17 janvier 1935).

Relations littéraires russo-roumaines.

Dovganux C. (Mlle). — Recherches relatives à l'influence russe sur la littérature et la langue roumaines. — *Th. Pr. D. E.* (7 juillet 1928).

Mlle Michelle Goby, Surveillante générale à l'École Normale Supérieure de Sèvres, prépare, en vue du Doctorat ès Lettres (Thèse principale) une étude sur l'*Italie vue par les voyageurs français dans la seconde moitié du XIXe siècle.*

Mlle Suzanne L'Hôpital, professeur au Lycée Edgar-Quinet, à Bourg, entreprend, en vue du Doctorat d'Université, une thèse intitulée : *George Sand et l'Italie.*

M. P. Christophorov, professeur au Collège Américain de Sofia, dont nous avons déjà annoncé la thèse de doctorat d'université sur *Ivan Vazov*, prépare une étude sur *Milton et le romantisme français.*

M. G. H. Dodge, étudiant à l'Université Harvard, actuellement en France, commence un travail sur *Jurieu.*

M. Georges Couton, professeur au Lycée d'Évreux, engage une thèse sur *La vieillesse de Corneille.*

M. Artine Artinian, professeur à Bard College, Amandale on Hudson (New York), continue son étude sur la fortune et sur l'influence de Maupassant. Il serait reconnaissant de recevoir toute information à ce sujet.

M. W. P. Booman (91, Howe Street, New Haven, Connecticut, U. S. A), écrit un livre sur *Les pièces de théâtre anglaises traduites en français depuis* 1900. Il serait reconnaissant, de même, de toute suggestion qui pourrait l'aider dans son travail.

Les sujets suivants ont été retenus cette année. à la Faculté des Lettres de Paris, pour des mémoires de Diplôme d'Études Supérieures :

Mlle M. Bartoli. — *Barrès et l'Italie.*
Mlle J. Ceillier. — *La critique shakespearienne en France de 1730 à 1775.*
M. Ed. Charton. — *D'Annunzio écrivain français.*
M. P. Citron. — *Catherine Mansfield et la France.*
M. R. Debrand. — *Ibsen en France : la critique et le public* (1890-1914).
M. J. Demoule. — *Gorge Sand et la Jeune Allemagne.*
Mlle S. Gaillard. — *Les romans de George Eliot en France jusqu'en* 1880.
M. J.-M. Hani. — *L'Espagne dans les drames de Victor Hugo.*
Mlle Y. Langer. — *L'influence anglaise sur Maeterlinck.*
Mlle J. Mazon. — *La Bohême dans la littérature française au XIXe siècle.*

Soutenances de thèses. — M. Al. Cioranesco a soutenu, le 11 février, devant la Faculté des Lettres de Paris, ses thèses de doctorat ès lettres. Thèse principale : *L'Arioste en France des origines à la fin du XVIIIe siècle* ; thèse secondaire : *Isabelle, tragédie imitée de l'Arioste par Jean Thomas.*

M. René Pruvost, Chargé de cours à l'Université d'Alger, a soutenu devant la même Faculté, le 25 février, ses thèses de doctorat ès lettres. Thèse principale : *Robert Greene et ses romans* (1558-1592) ; thèse secondaire : *Matteo Bandello and Elizabethan Fiction.*

A l'Université Columbia, le 7 décembre 1938, M. W. W. Pusey a soutenu une thèse de doctorat sur *Louis-Sebastien Mercier in Germany. His vogue and influence in the eighteenth Century.*

Autour des Universités. — Au Centre d'Études Polonaises de Paris, M. Paul Cazin étudie, dans son Cours sur la *Renaissance en Pologne*, les relations de la Pologne avec l'Italie, et fait d'autre part un Cours sur *Krasinski* où il met en lumière les rapports de Krasinski avec les littératures étrangères (Walter Scott, Henri Reeve, Ballanche, Gœthe, Chateaubriand, Ossian, Herder, Jean-Paul ; Séjours en Suisse, en Italie et en Allemagne).

M. Fortunat Strowski a fait, au Centre d'Études Polonaises, deux conférences sur *Le Messianisme polonais dans la pensée française.*

M. Zaleski reprend et continue, à la Sorbonne, son cours sur *l'Évolution du théâtre polonais.*

Le Pr William A. Nitze, chef du département des langues romanes à l'Université de Chicago, choisi pour représenter la Faculté au dîner des Trustees de cette Université, y a prononcé un discours qui dépasse la portée habituelle des manifestations oratoires qui se placent à la fin des banquets. Il y a, en effet, brillamment défendu la cause de la recherche scientifique désintéressée, celle des humanités, celle de la civilisation occidentale. Nous vivons des jours où cette défense n'est pas inopportune.

Sous la direction de Ventura García Calderon, et sous le patronage de M. O. R. Benavides, Président de la République du Pérou, la *Biblioteca de Cultura peruana* publie à la fois douze volumes du plus haut intérêt, puisqu'ils nous présentent, sous une forme à la fois sûre et accessible, l'évolution intellectuelle d'un pays auquel quatre siècles de culture confèrent une physionomie spéciale dans l'Amérique du Sud. Ces volumes sont les suivants : *Literatura Inca*, Selección de Jorge Basadre ; *Los Cronistas de la Conquista*, Selección de Horacio H. Urteaga ; Garsilaso de la Vega Inca, *Páginas escogidas* ; *Los Cronistas de Convento*, Selección dirigida por José de la Riva Agüero ; *El Apogeo de la Literatura Colonial* ; Concolorcorvo, *El Lazarillo de Ciegos Caminantes* ; *Los Misticos* ; *Los Romanticos* ; *Costumbristas y Satíricos* ; Juan Arona, *Diccionario de Peruanismos* ; Ricardo Palmas *Tradiciones escogidas* ; José Santos Chocano, *Poesías escogidas*. Les titres seuls suffisent à montrer l'étendue et la portée de cet admirable effort sur lequel cette *Revue* aura l'occasion de revenir.

Un poème en prose, composé en italien et en français, traduit en espagnol, portugais, roumain, allemand, anglais, néerlandais, hollandais, suédois, lithuanien, finnois, hongrois, polonais, serbo-croate, bulgare, tchèque, slovaque, turc, arabe, arménien, japonais, coréen, siamois, créole : voilà sans doute une curiosité qui est digne de retenir l'attention des comparatistes. (Lionello Fiumi, *Ex-Voto antillais* ; Paris, Les Éditions des Presses Modernes).

Des pièces représentatives de vingt-cinq jeunes poètes français viennent d'être traduites en hollandais (25 *Jonge Franse Dichters Vertaald en ingeleid door ab Visser*, S'Gravenhage, D. A. Daamen's Uitgeversmij. N. V., 1938).

On annonce la prochaine publication d'une Anthologie bilingue de la poésie lyrique anglaise intitulée *Les grands lyriques anglais* par Felix Rose.

Hispaniola, revue des amis de la République Dominicaine, a consacré son second numéro à Christophe Colomb. On y remar-

quera, entre autres, une étude sur *Christophe Colomb dans la littérature mondiale.*

Les *Nouvelles littéraires* du 7 janvier 1939 ont consacré un numéro spécial à *L'Espagne éternelle.*

Un groupe de philosophes et de lettrés fonde, à New York, un *Journal of the History of Ideas.* Les communications relatives à cette publication doivent être adressées au Dr Philip P. Wiener, College of the City of New York, Convent avenue and 139 th Street, New York City.

Les Vivants et les Morts. — Nous avons annoncé (*Revue* octobre-décembre 1938, p. 734) que des manifestations se préparaient en l'honneur de notre collaborateur et ami K. R. Gallas, récemment mis à la retraite. On lui a remis, en effet, dans une séance solennelle de l'Université d'Amsterdam, l'*Hommage à K. R. Gallas*, édité par les soins du *Neophilologus.* La plupart des noms connus dans l'érudition, et particulièrement dans la littérature comparée, se trouvent au sommaire de cet ouvrage ; une notice rédigée par J. J. Salverda de Grave a dressé « le bilan d'une vie de travail incessant, consacrée à la science et à l'enseignement ».

« Au début de sa trente et unième année d'enseignement à la Sorbonne, les amis, collègues et disciples de M. Louis Cazamian s'étant réunis autour de lui et des siens le 19 novembre 1938, les discours qui suivent ont été prononcés... » Ainsi commence une brochure qui sera l'accompagnement naturel du beau livre de Louis Cazamian, *Essais en deux langues* (Henri Didier, éditeur). Le livre contient, sous quatre rubriques : *Études de méthode et de théorie* ; *Le problème de l'humour* ; *Romantisme, symbolisme et poésie* ; *Les lettres et la vie*, les études du maître, choisies parmi sa vaste production ; la brochure achèvera d'expliquer dans quel esprit de reconnaissance et d'affection le livre lui fut offert.

Voici vingt ans achevés que le Pr H. Carrington Lancaster dirige le département des langues romanes de l'Université Johns Hopkins. A cette occasion, et pour célébrer aussi le soixantième anniversaire de sa naissance en même temps que le trente-cinquième anniversaire de son entrée dans l'enseignement, ses anciens élèves, ses collègues et ses amis préparent un *Testimonial volume* qui contiendra un choix de ses articles.

A l'occasion du jubilé universitaire de M. Ernest Martinenche, directeur de l'Institut d'études hispaniques de l'Université de Paris, un recueil d'études hispaniques et hispano-américaines est en préparation.

L'*Hommage à Émile Legouis* (*Études anglaises* ; H. Didier,

1938) contient les articles suivants : L. Cazamian, *La personnalité d'Émile Legouis* ; R. Huchon, *É. L. et le Moyen Age* ; F. Delattre, *É. L. et la Renaissance anglaise* ; E. de Sélincourt, *É. L. and Wordsworth* ; Longworth-Chambrun, *É. L. vu par une de ses élèves* ; C. Chemin, *É. L. à Lyon*. Il donne aussi la *Liste des publications d'Émile Legouis* ; et l'*Hommage* que les Universités britanniques ont formulé le 3 décembre 1932, par la bouche de Sir Theodore Morison, en l'honneur de celui qui fut longtemps le maître des études anglaises à la Sorbonne.

Livres reçus. — Amelotti (G.). *Filosofia del Leopardi*. Milano, Società Dante Alighieri.

Anthologie ukrainienne, Varsovie.

Bachelard (G.). *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard.

Bertoliatti (F.). *G. B. Quadri e consorti dagli atti segreti della Polizia austriaca. Contributo alla Storia Ticinese*, 1817-1833. Como, Noseda.

Beuchat (C.). *De Restif à Flaubert ou le Naturalisme en marche*. Paris, Éd. La Bourdonnais.

Bouvier (R.) et Maynal (E.). *Les Comptes dramatiques de Balzac*. Paris, Sorlot.

Byam (E. C.). *Th. Barrière Dramatist of the Second Empire*. Baltimore, Johns Hopkins Press.

Calvet (J.). *La Littérature religieuse de François de Sales à Fénelon*. Paris, Gigord.

Cartojan (N.). *Cartile populare în Literatura românească*. Bucarest, Fundatie pentru Literatua si arta « Regele Carol II ».

Clark (R.). *Sir William Trumbull in Paris*. Camb. U. P.

Costa Coutinho (B. X.). *As Luisiadas e Os Lusiadas*. Porto.

Dario (R.) *Poesias y prosas raras compiladas y anotadas por Julio Saavedra Molina*. Santiago, Presses Universitaires.

Dumaras (G.). *Notes sur le Tombeau de Gémiste*. Athènes.

(Divers) [R. Allard, L. Bocquet, C. Brereton, H. Bremond, F. Delattre, J. Deroquigny, E. Dimnet, D. Evans, P. d'Exideuil, F. P. Leclercq, É. Legouis, C. Looten, Ch. Maurras, L. Mercier, A. de Noailles, F. Plessis, H. Potez, P. Valéry, L. Vallas, J. L. Vallas]. *Auguste Angellier*, Paris, A. Messein.

Draper (J. M.). *The Hamlet of Shakespeare's audience*. Duke Un. Press.

Espiner-Scott (J. G.). *Claude Fauchet, sa vie, son œuvre*. Droz.

— *Documents concernant la vie et les œuvres de C. Fauchet*. Ibid.

Esquerra (E.). *Shakespeare a Catalunya*. Barcelone, Institució del Teatro, 1937.

Falk (M.). *I « Misteri» di Novalis.* Naples, Roudinella Alfredo.

Fauchet (Claude). *Recueil de l'origine de la langue et Poésie françoise* [publié par J. G. Espiner-Scott]. Paris, Droz.

Figueiredo (F.). *A Epica Portuguesa no Seculo XVI.* Sao Paolo.

Ginn (D. J. Mc.) *Shakespeare's Influence on the Drama of his Age studied in Hamlet.* Rutgers Un. Press.

Guellette (J. E.). *Un magistrat du XVIIIe siècle, ami des Lettres, du Théâtre et des Plaisirs : T. S. Guellette.* Droz.

Hankiss (J.) et Molnos (L.). *Anthologie de la prose hongroise.* Paris, Éd. du Sagittaire.

Lollis (C. de). *Scrittori francesi dell'Ottocento.* Torino, Enaudi.

Lote (G.). *La vie et l'œuvre de Rabelais,* Paris, Droz.

Lucas-Dubreton (J.). *Louis Philippe,* Paris, Fayard.

Haley (M. Ph.). *Racine and the Art Poétique of Boileau.* Baltimore, Johns Hopkins Univ. Press.

Manaway (J.), Mason (E.), Stirling (B.). *The Faerie Queene. Books six and seven.* Baltimore, The Johns Hopkins Univ. Press.

Moret (A.). *Helmbrecht le Fermier. Mœurs des paysans allemands au Moyen Age.* Paris, Éd. Montaigne.

Naranyana-Menon (C.). *Shakespeare Criticism.* Oxf. U. P.

Petersen (C.). *The Doctor in French Drama.* Col. U. P.

Roy (P. N.). *Shelley's Epipsychidion. A study.* Calcutta.

Schazmann (P. E.). *Bibliographie des Œuvres de Madame de Staël,* Paris, Attinger.

Sorkin (M.). *Paul Scarron's Adaptations of the Comedia.* New York.

Spell (J. R.). *Rousseau in the Spanish World before 1833.* Londres, Austin.

Tagle (A.). *La Experiencia Humana.* Buenos-Aires, « El Ateneo ».

Vial (F.). *Une Philosophie et une Morale du Sentiment : Luc de Clapiers, marquis de Vauvenargues,* Paris, Droz.

Vito (M. S. de). *L'origine del Dramma Liturgico.* Milano, Società Dante Alighieri.

Wiarda (R.). *Taine et la Hollande.* Paris, Droz.

BIBLIOGRAPHIE
LIVRES ET PÉRIODIQUES

Sauf indication contraire, suppléer la date de 1938 *après chacun des titres ci-dessous.*

Théorie.

[Anon]. The Poet and the Novel. *Times Literary Supplement*, 17 décembre.

Baldensperger (F.). Hypothèses et vérifications en histoire littéraire. *Helicon*, 1-2.

Beck (M.). Unabhängigkeit der geistigen Kultur von der Rasse. *Mass und Wert*, mars-avril.

Dalbiez (R.) *La méthode psychanalytique et la doctrine freudienne.* Desclée de Brouwer, 2 vol.

Ghyka (M.C.). *Essai sur le Rythme.* Paris, Gallimard.

Hankiss (J.). Littérature universelle ? *Helicon*, 1-2.

Ingarden (R.). Das Form-Inhalt Problem im literarischen Kunstwerk. *Helicon*, 1-2.

Marcello-Fabri. Fatalité d'une évolution du roman moderne. *L'âge nouveau*, décembre.

Morgan (Ch.). On Singleness of Mind, dans *The Flashing Stream*, Londres, Macmillan.

Petersen (J.). Literaturwissenschaft als Methodenlehre. *Helicon*, 1-2.

Russo (L.). La storiografia moderna e le letterature romanze. *Helicon*, 1-2.

Toffanin (G.). Orientamenti bibliografici sull' umanesimo. *Helicon*, 1-2.

Van Tieghem (P.). La question des genres littéraires. *Helicon*, 1-2.

Walzel (O.). Methode ? Ironie bei Fr. Schlegel und bei Solger. *Helicon*, 1-2.

Genres littéraires, Motifs, Thèmes et Types.

[Anon]. Devotional poetry : Donne to Wesley, the search for

an unknown Eden. *Times Literary Supplement*, 24 décembre.

Bastier (P.). Christophe Colomb et la Littérature mondiale. *Hispaniola*, nº 2.

Baudin (M.). The Stateswoman in the 17th century French Tragedy. *Modern Language Notes*, mai.

Beard (M.). *A History of the Business Man*. Londres, Macmillan.

Beare (M.). *The German popular play* Atis *and the Venetian Opera*. Cambridge University Press.

Borgerhoff (E. B.). *Réalisme* and Kindred words : their use as terms of literary criticism in the first half of the nineteenth century. *P. M. L. A.*, septembre.

Dieckmann (K.). *Théophile Bordeu und Diderots « Rêve de d'Alembert »*. Erlangen, Junge.

Dickinson (T. H.). *The theatre in a changing Europe*. Londres, Putnam.

Döblin (A.). Prometheus und das Primitive. *Mass und Wert*, janvier-février.

Engel (C.-E.). Markham Sherwill's Collection of Autographs. [Documents français et anglais sur les premières ascensions du Mont-Blanc]. *Alpine Journal*, novembre.

Grünager (C.). *Hebbel e lo spirito tragico del germanesimo*. Milano, Vita e Pensiero, 1937.

Henriot (E.). Marie Stuart et ses poètes. *Le Temps*, 29 novembre.

Holbrook (W. M.). Secret Marriages in 18th century French comedy. *Modern Language Notes*, mai.

Holthausen (F.) Eine neue lateinische Fassung des Andreaslegend. *Anglia*, mai.

Johnson (S.). Old Norse and ancient Greek Ideals. *Ethics*, octobre.

Jourda (P.). L'exotisme dans la littérature française depuis Chateaubriand : du romantisme au réalisme. *Revue des Cours et Conférences*, 15 et 30 décembre.

The Locked Book, an Anthology made by Helen Granville-Barker. Londres, Sidgwick and Jackson, 1936 [Anthologie des allusions poétiques aux anges].

Latorre (L.). Génesis y evolución del cuento chileno. *Anales de la Universidad de Chile*, nºs 27-28, 3e série.

Petersen (C. E.). — The Doctor in French Drama. 1700-1775. New York, Columbia University Press.

Sánchez (L. A.). La novela en la costa del Pacifico. *Anales de la Universidad de Chile*, nºs 27-28, 3e série.

Schücking (L. L.). The Baroque Character of the Elizabethan Hero. *Proceedings of the British Academy*, vol. XXIV.

Summers (M.). *The Gothic Quest* [Romans gothiques des XVIIIe-XIXe siècles]. Londres, Fortune Press.

Verdina (B.). *Il lago d'Orta nella poesia e nell'arte.* Omegna, 1936.

Wilson Disher (M.) The Plots of Pantomimes [Contes de fées anglais et français]. *Times Literary Supplement*, 5 nov.

Relations générales.

Arns (K.). *Index der anglo-jüdischen Literatur.* Bochum, H. Pöppinghaus.

Barnes (A.). *Jean Le Clerc et la République des Lettres.* Paris, Droz.

Butchart (M.). Marx and Proudhon. *The Criterion*, avril.

Cano (S.). Influencias de Europa sobre la cultura de la América española. *Ateneo*, n° 141.

Cazamian (L.). *Essais en deux langues.* Didier.

Eicke (W. A.). *Léon Bazalgette* (1873-1929) *und seine Anschauungen über Latinität und Germanentum.* Bonn, 1937.

Engel (C.-E.). Protestant friends of the Abbé Prévost. *Proceedings of the Huguenot Society of London*, vol. XVI, n° 1.

Enziger (M.). Goethe und die Antike. *Archiv für das Studium der Neueren Sprachen*, janvier.

Fochler-Hauke (G.). Frankreichs Kulturbeziehungen zum Ausland. *Deutsche Kultur im Leben der Völker*, avril.

Gilbert (A.). *Machiavelli's Prince and its forerunners.* Durham (U. S. A.), Duke University Press.

Günther (J.). Europäische Dichtung am Scheidewege. *Die Literatur*, avril.

Hancke (K.). Die Spätform des europäischen Romans. *Die Literatur*, juin.

Heimann (B.). *Indian and western Philosophy : a study in contrasts.* Londres, Allen and Unwin, 1937.

Léger (L.). *Le Canada et son expression littéraire française.* Thèse d'Université, Paris.

Müller (O.). Kriegslyrik und Volkseele bei uns und anderen Völkern. *Die Neueren Sprachen*, 11.

Noth (E. E.). Adalbert de Chamisso, gentilhomme français, poète allemand. *Nouv. Litt.*, 24 septembre.

Pellegrini (C.). *Madame de Staël.* Félix le Monnier, Florence.

Peyre (H.). *Hommes et Œuvres du vingtième siècle.* Corrêa.

Read (H.). *Collected Essays in Literary Criticism.* Londres, Faber.

Reich (K.). *Rousseau und Kant.* Tübingen, P. Siebeck, 1936.

Reinacher (H.). *Studien zur Uebersetzungstechnik im deutschen Literaturbarock : Madeleine de Scudéry, Philip von Zesen.* Fribourg (Suisse), 1937.

Rossi (J.). I critici inglesi e americani del De Sanctis. *Italica,* mars.

Schneider (C.). *Les écrivains alsaciens de langue allemande et de dialecte depuis l'armistice.* Collection Ad. Astra.

Schoenemann (F.). Amerika und wir. *Neuphilologus Monatsschrift,* juin.

Suarez (A.). Gabriele D'Annunzio. *Nouvelle Revue Française,* 1er octobre.

Trunz (E.). *Dichtung und Volkstum in den Niederlanden im 17. Jahrh. Ein Vergleich mit Deutschland,* Freiburg i. Br. Hab. Schrift, 1937.

Weidlé (W.). Vingt ans après. La littérature européenne depuis l'armistice. *Nouv. Litt.,* 12 novembre.

Weill (G.). *L'Europe du XIXe siècle et l'idée de nationalité.* Paris, A. Michel.

Wilson (E.). *The triple Thinker.* New York, Oxford Press [sur Flaubert et Marx, Pouchkine, Shaw et H. James].

Wolf (E.). *Guillaume Apollinaire und das Rheinland.* Bonn, Diss., 1937.

Influences italiennes.

Anagnine (E.). L'Italia vista dá viaggiatori francesi del secolo xvii. *Nuova Rivista storica,* janvier-avril 1937.

Aldington (R.). The Italian Heritage. *Times Lit. Suppl.,* 10 septembre.

Apollonio (M.). Note sulla storia del teatro italiano nelle sue relazioni con il teatro europeo. *Studi Urbinati,* mars-juin 1938.

Barycz (H.). *Polacy na studiach w Rzymie w epoce Odrodzenia* 1440-1600 [Les Polonais qui ont étudié à Rome pendant la Renaissance]. Cracovie.

Beall (C. B.). The first French imitation of Tasso's Invocation to the Muse. *Modern Language Notes,* nov.

Beaufils (E.). Antoni Deschamps et l'Italie. *Revue des Études Italiennes,* avril-septembre.

Cardascia (C.). Un lecteur de Machiavel à la cour de France : Jacopo Corbinelli. *Humanisme et Renaissance,* juillet-septembre.

Coester (A). Influences of the Lyric Drama of Metastasio on the Spanish Romantic Movement. *Hispanic Review,* octobre.

Guiet (R.). La tragédie française au XVIIIe siècle et le théâtre de Métastase. *P. M. L. A.*, septembre.

Lascaris (M.). « *Rhodolinos* », *tragédie de J. A. Troïlos et l'influence du Tasse sur le théâtre crétois* [Extrait de la revue *Les Balkans*]. Athènes, 1938.

Miramon Fitz-James (F. de). Liszt et la Divine Comédie. *Revue de Musicologie*, mai-août.

Marcu (A.). *Dante în « Tsiganiada » lui Budai Deleanu* ? Bucarest, Imprimeria Nationala.

Piana (A. La). *La cultura americana e l'Italia*. Torino, Enaudi.

Purves (J.). The first knowledge of Machiavel in Scotland. *La Rinascita*, janvier-avril.

Rousseau (M.). Filippo Buonarroti et les artistes français sous la Monarchie de Juillet. *Revue des Études Italiennes*, avril-septembre.

Rebora (R.). Echi di Urbino nella cultura inglese. *Studi urbinati*, mars-juin.

Scuffer (T. von). *Venedig im Erlebnis der Dichter*. Munich, 1937.

Shaw (J. E.). Bibliography of Italian Studies in America. *Italica*, juin.

Taube (O. F. von). Dante und Deutschland. *Das innere Reich.*, IV, 9.

Thiergaertner (H.). *Der Romanschrifsteller Richard Voss und, sein Italienerlebniss.* Francfort, Schultz, 1936.

Influences espagnoles.

Hilton (R.). Spaniards in Marseille in the XVIII. Century. *Bulletin Hispanique*, avril-juin.

Perrotin (L.). L'Espagne vue par Verhaeren. *Rev. bleue*, septembre.

Pitollet (C.). Don Armando Palacio Valdés. *Bulletin Hispanique*, avril-juin.

Praag (J. A. van). Een Hollandsch Epigoon van Quevedo : Salomon van Rusting. *Mélanges Gallas.*

Influences portugaises.

Figueiredo (F. de). Alguns elementos portugueses na obra de Lope de Vega. Tir. à part de *Revista do Arquivio Municipal*, n° L.

Influences françaises.

[Anon.]. Nicolas Malebranche [Influence sur Berkeley]. *Times Lit. Suppl.*, 27 août.

[Anon.] Our debts to France. *Times Litt. Suppl.*, 3 décembre.

[Anon.] Un-English Tastes [Racine et Stendhal en Angleterre]. *Times Lit. Suppl.*, 22 octobre.

Brettscheider (H.). *Der Anséis de Cartage und die Seconda Spagna.* Halle, Romantische Arbeiten, XXVII, 1937.

Carvalho (A.). Os Portugueses em Bordéus durante o seculo xvii. Tirage à part de *O Istituto*, XC.

Charlier (G.). Victor Hugo et un poète hollandais de langue française. *Mélanges Gallas.*

Corbin (C.). Message to the Times Literary Supplement [à propos de la place importante faite par le journal aux livres français]. *Times Literary Supplement*, 2 décembre.

Csokonai (M.). *Jósika Miklós Francia Irobarstsje, G. de la Tour.* Travaux de l'Institut Français de l'Université de Pécs, Budapest, 1937.

Decker (Cl.). The aesthetic Revolt against Naturalism in Victorian Criticism. *P. M. L. A.*, septembre.

Diehl (O.). L'influence de l'art français sur la poésie allemande. *Merc. de France*, 15 octobre.

Eckhardt (A.). Le premier philosophe hongrois et la pensée française. *Nouvelle Revue de Hongrie*, décembre.

Garrisson (R.). La maison d'un ambassadeur à Parme au xviiie siècle. *Revue des Études Italiennes*, avril-septembre.

Hopkins (A. B.). Mrs Gaskell in France, *P. M. L. A.*, juin.

Kellerman (W.). Altdeutsche und altfranzösische Literatur. Epische Vergleichsprobleme und Vergleichsarbeiten. *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 5-6 et 7-8.

Lebert (H.). Les écrivains alsaciens dans la littérature allemande. *Alsace Française*, 10 août.

Leroux (E.). Notes concernant l'influence de Malebranche sur Berkeley. *Rev. de Métaphysique et de Morale*, juillet.

Lewis (D.). An Englishman visits Voltaire [Th. Pennant]. *Times Lit. Suppl.*, 20 août.

Mailahn (W.). *Napoleon in der englischen Geschichtschreibung von den Zeitgenossen bis zur Gegenwart.* Berlin, Junker und Dunnhaupt, 1937.

Rabuse (G.). J. M. Synges Verhältnis zur französischen Literatur und besonders zu Maeterlinck. *Archiv für das Studium der Neueren Sprachen*, octobre.

Roe (F. C.). Les Français en Écosse : Jadis et aujourd'hui. *The French Review*, décembre.

Tilly (M. P.). Charles Lamb, Marston and Du Bartas. *Modern Languages Notes*, novembre.

Tuin (H. van der). De Invloed der vroegere Vlaamse en Hol-

landse schilden op de Franse Literatuur in de eerste helft der 19 de eeuw. *Neophilologus*, III.

Urbach (O.). Goethe und Frankreich. *Cahiers Franco-Allemands*, septembre.

Vianello (C. A.). L' « Orazione Panegirica sulla giurisprudenza milanese » del Verri tra le fonti del libro « Dei Delitti e delle Pene » [sur les sources françaises de ces deux ouvrages]. *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, septembre.

Whitridge (A.). Matthew Arnold and Sainte-Beuve. *P. M. L. A.*, mars.

Wilcox (J.). *The Relation of Molière to Restoration Comedy*. Columbia University Press, Milford, Londres.

Witt-Guizot (F. de). Calvin à Strasbourg. *Alsace Française*, 10 novembre.

Wolff (H.). Kleists Amazonenstaat im Lichte Rousseaus. *P. M. L. A.*, mars.

Influences anglaises.

Freemantle (A.). Shakespeare in America. *The Listener*, 11 mai.

Frehn (P.). *Der Einfluss der englischen Literatur auf Deutschlands Musiker und Musik im 19. Jh.* Düsseldorf, 1937.

Gillies (A.). Tieck und Shakespeare. *Journ. Engl. Germ. Phil.*, XXXVI, 1937.

Glücksmann (H.). Grillparzer und Shakespeare. *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft.*

[Impressions]. Numéro consacré à Virginia Woolf [articles de Marguerite Yourcenar, Fl. Delattre, L. Lemonnier, L. Pimienta]. Janvier-février.

Mouy (P.). Malebranche et Newton. *Rev. de Métaphysique et de Morale*, juillet.

Pascal (R.). *Shakespeare in Germany*, 1740-1815. Cambridge, 1937.

Sélincourt (E. de). Émile Legouis et Wordsworth. *Études Anglaises*, juillet-septembre.

Soulairol (J.). Actualité de Newman. *Nouv. Litt.*, 8 octobre.

Stahl (E. L.). Englische Dramatiker auf der deutschen Bühne. *Deutsche Kultur im Leben der Völker*, avril.

Stiven (A. B.). *Englands Einfluss auf den deutschen Wortschatz.* Marbourg, 1937.

Vigneron (R.). Stendhal et Hazlitt. *Modern Philology*, mars.

Voigt (F. A.). Gerhardt Hauptmann und Shakespeare. *G. R. M.*, XXV, 1937.

Zanco (A.). Shakespeare in Russia. *Annali della Regia Scuola Normale di Pisa*, II-III.

Influences allemandes.

Angelloz (F.). Quelques livres récents sur Rilke [Allemagne-Angleterre-Italie-France]. *Revue Germanique*, juillet-septembre.

[Anon.] The significance of Rilke. *Times Lit. Suppl.*, 13 août.

Beauvillé (G. de). Gaspare Gozzi traducteur de Lucien et de Klopstock. *Revue des Études Italiennes*, avril-septembre.

Chambers (E. K.). *Samuel Taylor Coleridge*. A Bibliographical Study [sur les influences allemandes possibles subies par S. T. Coleridge]. Londres, Milford.

Gabetti (G.). Die germanistischen Studien in Italien. *Deutsche Kultur im Leben der Völker*, avril.

Hultsch (P.). Das Denken Nietzsches in seiner Bedeutung für England. *Germanisch-Romanische Monatsschrift.*, septembre-octobre.

Lévy (P.). Les romantiques français et la langue allemande. *Revue Germanique*, septembre.

Lohner (H.). *Deutschlands Anteil an der italiänischen Romantik*. Berne, 1936.

Mason (E.). *Rilke's apotheosis*. Oxford, Blackwell.

Steiner (H.). A French « Faustsplitter » in the 17th Century. *Modern Language Notes*, novembre.

Weidlé (W.). Goethe et Dostoievsky. *Le Mois*, août.

Wilhelm (J.). Deutsche Geistes-und Literatureinflüsse auf Frankreich im 19. Jahrhundert. *Deutsche Kultur im Leben der Völker*, avril.

Influences helvétiques.

Guyot (Ch.). M. et Mme de Chateaubriand à Neuchâtel. *Le Musée Neuchâtelois*, septembre et octobre.

Sainte-Beuve. *Correspondance générale*, éd. J. Bonnerot, tome III. Les amitiés vaudoises. Paris, Stock.

Schazmann (P. E.). Un poème inédit de Byron [adressé à un officier genevois au service étranger]. *Revue de France*, 1er décembre.

Influences hollandaises.

Cassou (J.). Érasme, maître de la Renaissance espagnole. *Nouv. Litt.*, 24 septembre.

Wiarda (R.). *Taine et la Hollande*. Droz.

Influences russes.

Bieghler (E. W.). Early Spanish Translations of Pushkin. *Hispanic Review*, octobre.

Influences grecques.

Cartojan (N.). Cartile populare în Literatura românească. Bucarest, Fundatie pentru Literatura si arta « Regele Carol ».

Ollier (F.) Maurice Barrès et Sparte. *Rev. hist. litt.*, avril-juin.

Influences polonaises.

Korwin-Piotrowska (S. de). *L'Étrangère, Eveline Hanska de Balzac.* Paris, Armand Colin.

Krappe (A. H.). La source polonaise du conte « Jettatura » de Théophile Gautier. *Neuphilologische Mitteilungen*, 7.

Influences nord-américaines.

Gidney (L.). *L'influence des États-Unis d'Amérique sur Brissot, Condorcet et Mme Roland.* Recueil Sirey.

Lesca (G.). Carducci lettore di Whitman. *Archiginnasio*, juin.

Schmidt (M.). *Amerikanismen bei Charles Sealsfield.* Bonn, Enders, 1937.

Influences orientales.

Bertrand (L.). Mes escales en Méditerranée. *Rev. des Deux Mondes*, 1er et 13 septembre.

Brown (W.). Prosefiction and English Interest in the Near East, 1775-1825. *P. M. L. A.*, septembre.

Cirot (E.). La maurophilie en Espagne au xvie siècle. *Bulletin Hispanique*, t. XL, no 3.

Chevreuil (R.). Littérature d'escale : Claude Farrère et la Chine. *Études*, 5 juillet.

Cuénot (C.). L'origine des contes indiens de Mallarmé. *Mercure de France*, 15 novembre.

Gaebelé (Y.). *Une Parisienne aux Indes au XVIIe siècle* [Mme François-Martin]. Paris, Leroux.

Krappe (A. H.). Ueber die Quelle von Goethes Adler und Taube. *Archiv für das Studium der neueren Sprachen*, octobre.

Schoeler (H. H.). *Goethes Erlebnis des Ostens.* Leipzig, Heinrich, 1937.

Sherman Eoff. Juan Valera's Interest in the Orient. *Hispanic Review*, juillet.

Wen Tung (H.). English Translation of Chinese poetry. *The Criterion*, avril.

COMPTES RENDUS CRITIQUES

Hakon Stangerup. — **Romanen i Danmark i det attende Aarhundrede.** En Komparativ Unders gelse. Copenhague, Munksgaard, 1936, in-8°, 424 p.

En donnant comme sous-titre *Recherche comparative* à son livre sur *Le Roman danois au XVIIIe siècle*, M. Stangerup a tenu à montrer comment un chapitre de l'histoire littéraire d'un pays peut et doit s'écrire à la lumière des résultats de la littérature comparée. C'est particulièrement le cas lorsqu'il s'agit du roman, le plus international des genres littéraires par l'abondance et la relative facilité des traductions, par les tableaux qu'il offre des mœurs et des modes communes, à une certaine époque, à plusieurs nations, par l'intérêt humain de ses peintures des caractères et des passions. Et c'est encore plus nettement le cas lorsqu'il s'agit d'une littérature comme celle du Danemark au XVIIIe siècle, très accessible aux influences allemandes, anglaises, françaises, qui imite plus qu'elle n'est imitée, et qui suit avec plus ou moins d'empressement, selon qu'elles se trouvent plus ou moins conformes au caractère national et à la situation intellectuelle, les diverses tendances qui se manifestent dans les principaux pays occidentaux.

M. Stangerup est un esprit rigoureux, qui a divisé et subdivisé sa matière avec une extrême précision. Six parties : le roman baroque — le roman du genre du *Spectator* — le roman d'aventures réaliste — le roman bourgeois — le roman sentimental — le roman préromantique. Dans chacune de ces six parties, trois chapitres : « conquêtes sur la carte littéraire », c'est-à-dire diffusion au Danemark des romans étrangers du genre en question, soit dans l'original, soit par des traductions ; — « discussions au sujet du genre », son accueil au Danemark, les polémiques, etc... ; — « essais originaux danois » en ce même genre. Des conclusions à la fin de chaque chapitre, des graphiques représentant le développement de chaque genre de romans, achèvent de donner à l'ouvrage un aspect de précision un peu aride dans sa savante construction.

La répartition en six compartiments des romans européens du siècle appelle quelques observations. En pareille matière, la seule classification indiscutable serait une classification purement morphologique : romans où l'auteur reste en dehors du récit (*Er-roman*), où il est censé raconter ce qui lui est arrivé (*Ich-roman*), directement (*Manon Lescaut*) ou par lettres (*Werther*), enfin ceux où tous les faits sont connus par un échange de lettres (*Briefroman*) : on trouve, bien entendu, des intermédiaires qui participent à deux ou même à trois de ces genres. Mais cette division toute formelle, si elle invite à d'intéressantes études de technique, ne va guère au fond des choses. Les autres classifications sont bien souvent délicates à opérer. M. Mornet, dans l'Introduction à sa grande édition de *La Nouvelle Héloïse*, reconnaît que, pour beaucoup des romans français qu'il énumère, il y a doute. M. Servais Étienne, dans son *Roman romanesque* et dans des articles critiques, classe tout autrement bon nombre d'ouvrages. Tout récemment, M. H. W. Streeter (*The Eighteenth Century English Novel in French Translation*) répartissait plus de quatre cents romans anglais entre dix-neuf rubriques avec une assurance un peu étonnante (car les réserves qu'il fait p. 128 et p. 250 ne s'appliquent qu'aux romans qu'il n'a pu lire). — Mais, à tout prendre, le principe de classification de M. Stangerup est très légitime ; reste à examiner comment il l'a appliqué.

Quelques-unes de ses divisions ne correspondent guère à celles qui ont été adoptées jusqu'ici. Dans le langage à la mode aujourd'hui, le roman *baroque* est le roman beaucoup plus clairement appelé *héroïque-galant*, terme que l'auteur emploie aussi pour désigner les *Cyrus*, les *Pharamond*, les *Banise* et les *Herculiscus*. C'est un genre bien à part. Nous ne sommes pas habitués en France à considérer des romans écrits à l'imitation du *Spectator* et de ses nombreux émules, parce que nous en manquons : le *Spectator* n'a pas connu chez nous les nombreuses imitations qu'il a suscitées en pays protestants, avec la profonde influence qu'elles ont exercée sur le goût et la littérature. — Sous le nom de *roman d'aventures réaliste*, l'auteur comprend à la fois le roman picaresque (qui n'a pas eu d'écho au Danemark après 1700), *Robinson Crusoe*, *Gil Blas* et les romans de Prévost, qui, dit-il, si différents qu'ils soient, ont agi en même temps et dans le même sens au Danemark, Prévost ayant été le plus lu et le plus admiré. Ce qui est plus original, c'est de mettre Richardson dans le roman bourgeois et non dans le roman sentimental ; et l'on ne peut admettre qu'il soit placé dans le même groupe que Fielding et Smollett ; c'est à mes yeux le principal défaut de construction du livre. La notion de *bourgeois*, d'ailleurs, nous transporte sur

un plan différent ; l'aventure ou le sentiment peuvent obtenir la prépondérance, quel que soit le milieu social où le romancier nous place. L'auteur constitue une subdivision appelée le *bourgeois-didactique* (Richardson) ; il a raison de noter le didactisme comme un trait caractéristique ; mais c'est par le *sentiment* que ces romanciers veulent enseigner la vertu. M. Stangerup ne donne pas au mot *sentimental* le sens plus général que lui accorde, par exemple, son compatriote M. Kruuse dans son *Drame sentimental* dont la *Revue* a rendu compte (1936, p. 430). Pour lui, le *roman sentimental* est représenté par *La Nouvelle Héloïse*, *Werther*, le *Siegwart* de Miller ; c'est cette trinité qu'attaquent les didactiques, quand ils luttent contre les *sentimentaux*. Mais *La Nouvelle Héloïse* est nettement moralisante, elle aussi, et didactique surtout dans sa seconde moitié, quoique de manière généralement plus éloquente et plus séduisante. M. Stangerup insiste plus qu'on ne l'a fait depuis Erich Schmidt sur les différences qui séparent *Clarissa* de *Julie*. Richardson, dit-il, reste rationnel ; Rousseau et Gœthe sont passionnés. On peut ajouter que les héros de Richardson ont été créés pour les besoins d'une thèse : il est resté, même dans ses pages les plus heureusement venues, le fabricant de lettres morales pour jeunes servantes ; tandis que les héros de Rousseau sont surtout rêvés d'après les désirs de son cœur, et que ceux de Gœthe sont empruntés à la réalité à travers les modifications et les combinaisons dont *Werther* est issu. — Enfin l'auteur entend par *préromantiques* les romans de mystère et de terreur, *black novels*, et ceux de brigands, qui abondent à la fin du siècle en Angleterre, Allemagne et France.

L'enquête poursuivie par l'auteur n'est pas seulement méthodique, elle est extrêmement complète, de même qu'elle est neuve. Grâce à lui, nous connaissons maintenant par le menu le développement du roman danois au XVIIIe siècle. Quelles sont les conclusions qu'on en peut tirer ?

D'abord, le roman, presque inexistant au début, a pris assez rapidement, surtout à partir du milieu du siècle, une grande importance, notamment si on le compare au roman suédois contemporain ; pas un seul chef-d'œuvre, mais plusieurs ouvrages intéressants, représentatifs de tendances littéraires et morales. Dédaigné d'abord comme un amusement futile, le roman est reconnu à partir de 1770 environ comme un genre littéraire qui compte, et qui joint l'utilité au plaisir. Il suscite d'intéressantes discussions ; l'auteur, nous l'avons dit, ne les sépare pas des œuvres, étrangères ou nationales, qui les ont fait naître, leur consacre des pages très instructives, et remarque que tous les critiques et les principaux écrivains du pays y ont pris part.

Peu à peu, les diverses formes du roman européen s'acclimatent au Danemark, avec un succès inégal d'ailleurs, et y donnent des fruits où l'on retrouve le goût du terroir. Certains retards sont curieux à noter. Ainsi le grand succès de Richardson ne date au Danemark que de 1780-1785, alors que l'auteur de *Clarissa* était depuis longtemps célèbre en France et en Allemagne. Il succède à la vogue du roman d'aventures genre Prévost. Les *Contes moraux* de Marmontel, si appréciés en Allemagne, ont joui aussi d'une grande faveur au Danemark. Le tableau des efforts sincères, mais impuissants, des romanciers danois pour sortir du didactisme que leur imposait la tradition est curieux à contempler. Les imitations de Rousseau, de Gœthe et de Miller n'atteignent pas en nombre et en importance celles des romanciers anglais précédents. Il y a au Danemark une forte protestation contre le roman passionné, à l'allemande, au nom de la vie pratique, de la vérité, de la morale, et il n'y a pas fait une brillante carrière. Le rôle de Dorothea Biehl peut à cet égard être comparé à celui que jouèrent un peu plus tard en Hollande Aagje et Betje, les collaboratrices à qui l'on doit *Sara Burgerhart*. Pas de *werthériades* au Danemark ; à peine si des correspondances privées, publiées beaucoup plus tard, se ressentent de cette influence ; et M. Stangerup ne trouve qu'un seul roman vraiment sentimental dans son pays (vers 1800). Son auteur, qui paraît rappeler à bien des égards le Hollandais Feith, prête à ses amants un véritable culte pour *La Nouvelle Héloïse*, qu'ils ont lue ensemble onze fois ! — Entre 1810 et 1820, il y a chute rapide et complète : les romans du siècle précédent, quel que fût leur genre, ont fait leur temps ; après un interrègne, le romantisme produit là aussi ses effets, et l'on se tourne vers d'autres directions.

A peine peut-on noter, dans ce volume si plein et d'une densité un peu austère, de rares fautes matérielles dans les noms français, et quelques assertions excessives (p. 232 : Miss Burney ne peut être considérée comme une simple disciple de Richardson). Ce livre, nourri de faits et d'idées, est précieux pour quiconque s'intéresse à l'histoire du roman européen. Son auteur a fait pour son pays ce qu'ont fait pour l'Allemagne, l'Angleterre, la France ou la Suède E. A. Baker, Bobertag, Böök, Dibelius, Servais Étienne, Mornet, Merlant, Charlotte Morgan, Christine Touaillon, Max von Waldberg et quelques autres ; mais sa manière beaucoup plus comparative prépare de plus près la synthèse nécessaire de tous ces éléments.

P. Van Tieghem.

Victor Michel. — **C.-M. Wieland. La formation et l'évolution de son esprit jusqu'en 1772** (Études de littérature comparée et étrangère, t. 10, Ed. Boivin, Paris, 1937, VII + 542 p.)

Le livre s'ouvre par une page charmante où apparaît dans toute sa fraîcheur et aussi dans sa candeur un peu somnolente la Souabe natale de Wieland. Dès le début, la souplesse du style, l'ingéniosité des aperçus psychologiques donnent au texte sa résonance particulière. Rien de moins romancé d'ailleurs que cette biographie. D'abondantes notes et références, suivies d'un appendice bibliographique de premier ordre, attestent à tout moment l'étendue et la sûreté de l'information. Mais dans la multiplicité des documents, M. Michel a su choisir ceux qui fixent le mieux et de la façon la plus originale l'image de Wieland. Il en résulte une interprétation tout en nuances de cet esprit ondoyant, flou, avide de métamorphoses, mobile et doucement obstiné en même temps, prêt à faire son miel de tout butin, et pourtant retenu, craintif. En suivant l'ordre chronologique, M. Michel étudie tour à tour Wieland disciple séraphique de Bodmer, à Zurich, et convive mondain de Stadion, à Warthausen ; Wieland, épris de la trop romanesque Sophie Laroche, puis de la trop intellectuelle Julie Bondelie, qu'il abandonne finalement pour épouser une honnête ménagère très effacée — non sans avoir auparavant brûlé d'amour pendant deux ans pour une « enfant de la nature », Christine Hagel. Sur tous ces épisodes intimes, M. Michel apporte des renseignements de première main, puisés souvent à des sources inédites. Les tableaux qu'il nous donne ainsi de Wieland et de ses amis, et, en général, de la société de Zurich, de Berne, de Biberach, d'Erfurt pourraient être utilement confrontés avec ceux que M. A. Monglond nous a tracés de l'époque du préromantisme français ; dans chacun des deux pays, rationalisme et sentimentalité, sécheresse de l'esprit et fades mignardises, ingénuité réelle et mensonges de l'âme se mélangeaient, se pénétraient, formaient un tout inextricable.

Wieland, conclut M. Michel, est généralement, au début, très spontané et très sincère dans ses enthousiasmes ; il se laisse lui-même prendre au jeu d'une sensibilité toujours en éveil ; il se plaint amèrement de cette curiosité inlassable qui le pousse d'une aventure spirituelle à une autre ; il souffre de son instabilité, il a le désir profond de trouver un point d'appui : ce désir est puissamment servi et souvent plus qu'il ne le faudrait, d'un côté par un sens critique qui agit à la manière presque d'un réflexe de défense, et amène un retour sur soi ; et de l'autre côté par un

solide égoïsme qui freine au moment du danger parce qu'il craint pour ses aises. Ainsi, comme l'avait déjà remarqué Gœthe, il y a, sous les mille masques changeants, un fonds inaltérable chez Wieland ; « le poète tient bon sur ses petites racines. »

Pour le comparatiste, Wieland offre un intérêt tout particulier. Il fut en effet un « monstre de culture », et les sources de ses œuvres sont innombrables. A la suite de M. Michel, nous examinerons surtout l'influence qu'eurent sur lui les littératures anglaise, italienne et française.

C'est par son moralisme religieux et sa phraséologie sentimentale que la littérature anglaise attira tout d'abord Wieland. Milton, Young, Thompson, voilà les poètes qu'il admire et qu'il imite. Puis il découvre Shaftesbury — dont on a tendance parfois, dit M. Michel, à exagérer le rôle mais qui cependant, grâce à la formule de la « virtuosité morale », aidera le poète à donner une orientation nouvelle à son esprit : il se dégage de la vertu puritaine pour laisser la sensualité librement pénétrer dans son imagination et dans sa vie. Parallèlement, Fielding lui servira de contrepoids à Richardson, Swift renforcera cette tendance, et Sterne enfin lui révélera un humour qu'il ne se lassera pas d'admirer. M. Michel consacre quelques pages importantes à l'influence de Shakespeare : précurseur des romantiques, Wieland a traduit une vingtaine de ses pièces, mais il a lui-même senti que la langue allemande, vers 1760, n'était pas encore assez souple, assez malléable pour pouvoir rendre tout le frémissement lyrique de ce théâtre ; d'autre part, si les pièces de Shakespeare lui ont ouvert de nouveaux horizons sur la vie et sur le monde des passions, il n'en a cependant pas reçu le choc décisif qui détermine une œuvre nouvelle.

La littérature italienne a été révélée à Wieland par Bodmer, à Zurich ; plus tard, au château de Warthausen, il s'est passionné pour l'Opéra italien, et de là, finalement il est passé à l'Arioste. qui devint une de ses grandes admirations littéraires et qui par la musicalité de sa langue, le chatoiement de son imagination, l'atmosphère de féerie et de fantastique léger, a profondément agi sur le futur auteur d'« Obéron ».

Quant à la littérature française, Wieland l'a connue de très bonne heure. Contre le luthéranisme rigide de la maison paternelle et contre le piétisme sentimental de l'École de Klosterberge, la lecture de Fontenelle, Voltaire, Bayle a été un antidote puissant : il est vrai — et ce fait n'est pas moins caractéristique — que le jeune Wieland y mêla aussitôt du Leibniz. En Bodmer, Wieland rencontre un admirateur du classicisme français, de tout ce qui appartient au solide, à l'honnête XVIIe siècle, non au

siècle « frivol » qui l'a suivi. Montesquieu en particulier a les faveurs du critique suisse. Un élément plus moderne, et par certains côtés préromantique, est représenté dans le Panthéon littéraire de Bodmer par Fénelon. M. Michel analyse de près la part capitale qui revient, dans le déclenchement de la crise de mysticisme que Wieland traversa à Zurich, à la lecture des ouvrages des quiétistes français, depuis Fénelon et Ramsay jusqu'à Mme Guyon et Poiret. Quand Wieland arrive à Berne, il se sent en retard de vingt ou trente ans sur ses nouveaux amis, bien plus francisés, plus « légers » que ceux de Zurich. Son sentimentalisme s'insurge d'abord contre ce milieu qu'il jugeait trop ouvert au siècle, trop porté à la fronde. Lui-même cependant ne tarda pas à évoluer dans le même sens. De retour à Biberach, sous l'influence du comte Stadion, il ne lira presque plus, pendant dix ans, que des ouvrages français, et parmi eux, les ouvrages les plus récents; il s'engoue de Crébillon, il veut rivaliser avec Chaulieu, Parny, Bernis, Dorat, Gresset, avec tous les petits maîtres de notre dix-huitième. Mais une nouvelle orientation se fait bientôt jour chez cet esprit si mobile, et s'affirme à Erfurt. Après le Voltaire de la « Pucelle » et des vers légers, Wieland admirera le Voltaire de l'*Essai sur les mœurs* ; après le Rousseau de la *Nouvelle Héloïse*, celui, plus grave, du *Contrat social* et de l'*Émile*. Et toujours Helvétius, qui depuis Berne n'a cessé de préoccuper le futur auteur d'*Agathon*. Devenir un philosophe moraliste dans le sens où le sont ces écrivains, telle est maintenant son ambition. Un peu naïvement, il tâche de se maintenir « à égale distance » de Voltaire, qui est trop « corrosif » à son gré, et de Rousseau, qui est trop dupe de ses sentiments.

Très conforme encore à l'esprit du XVIIIe siècle français est l'idée que Wieland se fait de l'antiquité. Rien d'étonnant à cela d'ailleurs : ne lisant pas le grec, il connaissait les anciens — même les Romains — surtout par l'intermédiaire de notre littérature. Il n'éprouve nullement en face d'eux la dévotion d'un Winckelmann, la piété d'un Gœthe : l'antiquité pour lui était un décor bien plus qu'une norme. C'est une antiquité vue par un « Rokokomensch », où la sagesse de Socrate est tempérée par celle d'Horace, où Xénophon apparaît en fin de compte comme un guide plus sûr que Platon, où les grands tragiques grecs sont éliminés au profit des petits poètes romains, où Virgile éclipse Homère.

En signalant ces multiples influences qu'a subies Wieland, M. Michel fait preuve une fois de plus d'un très subtil art des nuances. Il sait bien qu'il est généralement difficile, sinon impossible, de vouloir de force ramener à telles ou telles sources pré-

cises les œuvres d'un auteur qui s'était assimilé tant de lectures diverses et qui souvent demandait son inspiration simultanément à plusieurs modèles. En évitant tout schématisme rigide, M. Michel dégage cependant les grandes lignes et fait ressortir en particulier la part prépondérante qui revient à la culture française dans la formation de l'esprit de Wieland. Ceci pose un problème important. Très souvent, en effet, la critique allemande a repris les jugements du « Sturm und Drang » et du romantisme allemand en qualifiant Wieland de poète perverti par « l'artificielle atmosphère des salons », d'auteur trop « francisé » et, par conséquent, frappé de stérilité. Raisonner ainsi, c'est mal voir le problème réel. Si Wieland n'a pas laissé d'œuvres poétiques vraiment durables, si ni « Obéron » ni « Agathon » ne peuvent se mesurer avec les grandes productions des classiques et des romantiques, c'est qu'en vérité les moyens poétiques de l'auteur étaient limités. M. Michel insiste beaucoup sur cet aspect de la question. De même que psychologiquement Wieland était partagé entre la spontanéité sentimentale et la réflexion critique, de même, sur le plan de la création artistique, il oscillait sans cesse entre la poésie et la pensée. Il a transposé ses expériences non dans leur intime spontanéité, mais « telles qu'elles se réfléchissaient dans son intelligence... L'art lui est une parure de l'esprit plus qu'une création ; l'attrait de la forme suffit à ravir son imagination ».

L'influence française a pu renforcer chez lui ces tendances : elle ne les a pas créées. N'est-ce pas au contraire grâce à elle que Wieland a finalement réussi à équilibrer dans une certaine mesure ses dons, à trouver pour son didactisme la forme charmante et légère de ses « Contes comiques », ou la forme plus grave, plus ample de ses romans d'éducation ? Par ces œuvres de sa maturité Wieland a tout d'abord conquis aux lettres allemandes un public nouveau, celui des hautes classes, tournées jusqu'alors presque exclusivement vers la France, et il les a conquises en leur montrant que la langue allemande était capable des mêmes raffinements, des mêmes élégantes hardiesses que la langue française. Il joue donc également, à sa façon, un rôle important dans le processus de « défrancisation », de germanisation de l'Allemagne au XVIIIe siècle. D'autre part, cet ancien disciple de Klopstock et de Bodmer a vécu avec une intensité particulière le problème qui sera celui du classicisme et du romantisme allemands : dégager des doctrines religieuses telles qu'un luthéranisme teinté de sentimentalité piétiste les avait formulées dans la première moitié du siècle, une esthétique ayant la même « ferveur », la même valeur morale et idéologique ; séculariser — sans la trivialiser — la notion de la « belle âme » ; substituer au type de « l'homme reli-

gieux » celui de l'« homme esthétique » ; passer de la Bible à Shaftesbury.

Sans doute, l'éclectisme philosophique, et aussi une certaine frivolité du XVIIIe siècle français, ont autrement marqué sur Wieland que sur Lessing ou Herder. Et pourtant, il suffit de le comparer à nos propres auteurs pour aussitôt discerner chez lui un fonds allemand irréductible. Allemand — ou du moins Allemand du XVIIIe siècle — il l'est précisément par ce constant besoin de religiosité qui se manifeste même à l'époque de sa « Philosophie des Grâces », par cette tendance à tout ramener à des considérations sur l'âme, par le primat de l'intuition psychologique sur la connaissance empirique. La culture française n'a pas sensiblement altéré ce fonds : au contraire, en le parant des séductions d'une forme poétique infiniment gracieuse, et en maintenant en même temps chez Wieland un libéralisme éclairé de la pensée, elle lui a permis de faire entendre une note très personnelle au milieu des esprits d'élite qui élaborèrent la doctrine du classicisme allemand.

Il est à souhaiter que l'étude si riche, si nuancée de M. Michel — la meilleure que nous possédions sur les années de formation de Wieland — soit bientôt suivie d'une autre, consacrée aux années weimariennes de l'auteur.

Robert MINDER.

Dr K. H. SUNDERMANN. — **Herman Melvilles Gedankengut.** Berlin, Collignon, 1937, 226 pages in-8°.

Avant d'aborder l'examen de ce livre intéressant, peut-être n'est-il pas inutile d'esquisser la question « Melville » et de montrer les problèmes qui s'offraient à M. Sundermann. Melville, rendu célèbre en 1846 par la publication de *Typee*, jouit pendant quelques années d'une enviable réputation de romancier de la mer et de l'exotisme. Mais déjà *Mardi*, fantaisie d'un genre inattendu, avait dérouté son public. Bientôt l'écrivain se lassa d'écrire de simples romans, et dans *Moby Dick*, de 1851, il entreprit de fondre la peinture de l'univers sensible et celle des réalités spirituelles. Il avait donné toute son âme à ce livre qui fut un demi-échec. Dépité, malade, mais refusant de flatter le lecteur, il ne fit que s'enfoncer plus avant dans la voie qu'il jugeait seule digne de lui. *Pierre* fut un désastre qui lui fit perdre ses derniers fidèles. Pendant quarante ans encore il vécut pauvrement, écrivant des ouvrages que nul ne lisait. Il se mit à faire des vers, éditant à ses frais en 1876 l'interminable poème philosophique de *Clarel* ; mais

ses efforts restèrent complètement ignorés. A sa mort en 1891, un timide mouvement s'esquissa pour ramener la faveur vers ses premiers romans. Mais les livres qui vraiment lui tenaient à cœur demeurèrent inconnus.

C'est peu après la dernière guerre que la curiosité se tourna vers lui. Le goût du public avait certes changé, mais deux hommes surtout furent les auteurs de ce revirement. L'un fut F. J. Mather, qui en 1919 proclama non seulement son estime pour *Typee*, mais son respect pour *Mardi* et pour *Pierre* et son admiration pour *Moby Dick*. L'autre fut Raymond Weaver, qui fit paraître en 1921 une captivante biographie, puis fit éditer la seule collection complète qu'on ait des œuvres de Melville. A leur suite la critique se mit à découvrir Melville. On reconnut en *Moby Dick* son œuvre capitale, puis l'enthousiasme s'échauffant, on réhabilita l'un après l'autre les livres jusque-là condamnés : articles et rééditions se multiplièrent. On s'aperçut vite pourtant que bien des choses restaient obscures, et que deux tâches sollicitaient l'attention des chercheurs : fouiller la vie de Melville, dont bien des aspects demeuraient mystérieux, expliquer le sens profond d'une œuvre qu'on admirait pour des raisons souvent contradictoires. On a beaucoup travaillé depuis quinze ans, et les problèmes commencent à s'éclaircir. Étudiant la vie de Melville, des érudits comme R. S. Forsythe et L. S. Mansfield ont suivi l'écrivain pas à pas pendant certaines périodes. Pourtant la biographie qui complétera, grâce à ses recherches, le livre de M. Weaver est encore à paraître. La philosophie et l'art de Melville ont aussi suscité de nombreuses études. M. Lewis Mumford a essayé d'expliquer la genèse de chaque œuvre par les états d'âme successifs qu'il croyait pouvoir attribuer à Melville, et, encore que sa méthode ne permette guère la certitude, il nous a donné sur bien des points des vues très ingénieuses. MM. Grant Watson et Homans ont voulu analyser les œuvres jugées essentielles, à la lumière du symbolisme systématique qu'ils ont cru y discerner. M. William Braswell, tout en penchant vers des solutions du même genre, a procédé d'une manière plus large, et cherché à retracer l'évolution des sentiments religieux de Melville, expliquant ainsi une grande part de ses ouvrages. Cependant le livre d'ensemble, montrant le développement de toute la pensée de Melville et permettant de comprendre l'enchaînement de son œuvre, demeurait à faire. M. Sundermann a voulu nous le donner.

*
* *

Le volume qu'il a écrit se divise en cinq parties, inégales en importance, subdivisées elles-mêmes de manière fort complexe.

D'abord vient un court aperçu de la vie de Melville, qui accorde volontiers la même place à la vieillesse qu'à l'époque plus féconde de la maturité, et à l'exposé du but de l'ouvrage et de ses méthodes. M. Sundermann s'est fondé surtout sur l'œuvre imprimée de Melville. Il nous montre que celui-ci n'eut pas de système, et fut seulement philosophe à la manière de Sir Thomas Browne : c'est donc dans les allusions éparses au cours d'une œuvre entière presque constamment autobiographique, qu'il faut aller chercher l'histoire de sa pensée.

Une seconde partie traite des « éléments religieux ». Melville instinctivement religieux n'attachait que peu d'importance au dogme. Deux problèmes au contraire le hantaient : celui de la survie et celui de l'attitude morale. Mais il se refusait à en chercher la solution par les voies ordinaires de l'obéissance aux dogmes. Il ne cessait de s'interroger au prix d'un douloureux examen. Pour exposer l'attitude de Melville en face de toutes les formes de la foi, M. Sundermann tente ici la première analyse serrée de *Clarel* qui ait encore été publiée. Non seulement il résume la fugitive intrigue du poème et en énumère les sources, mais il étudie un à un les personnages, ceux qui incarnent les doutes et les recherches de Melville aussi bien que ceux qui, extérieurs à lui, ne représentent que de bons ou de mauvais modèles. Tous gravitent autour de Clarel, le héros, image d'une partie de l'âme de Melville, celle qui s'efforce de juger et de choisir ; refusant les voies offertes, si conciliantes soient-elles, Clarel ne garde qu'un bien vague espoir. M. Sundermann étudie alors l'idée de Dieu chez Melville : il croit en Lui ; mais auteur du mal, Dieu lui-même inspire à ce titre surtout de l'horreur. Ce Dieu est partout, mais gouverne pourtant les êtres du dehors : Melville rejette le panthéisme. Quant à l'espoir de connaître la vraie nature de Dieu, c'est une chimère que sans beaucoup de conviction il s'efforce jusqu'à la fin d'entretenir. Nous voyons comment Melville envisage les rapports de Dieu et de l'homme, parcelle de l'existence divine ; ceux de Dieu et du Mal, fléau dont il est responsable et contre lequel il laisse l'homme impuissant. Le dernier chapitre traite de ce mal dans ses rapports avec le bien. Puritain d'origine, Melville attribue au mal une existence propre, qui, partant, s'oppose à celle du bien. Les rayons et les ombres se partagent tous les êtres, les plus purs aussi bien que les plus noirs, et l'histoire de *Billy Budd* en est le plus frappant exemple. Au total, pour M. Sundermann, ces conceptions sont d'inspiration calviniste. Ce bien et ce mal, éternellement en lutte sous le regard calme d'un Dieu qu'on redoute et qu'on ne peut aimer, justifient le profond pessimisme de Melville.

La troisième partie étudie les éléments philosophiques de l'œuvre de Molville. Les tendances générales nous sont montrées : passionné de philosophie il n'eut pas cependant la sérénité du vrai philosophe , mais s'intéressa aux problèmes dans la mesure où ils le touchaient personnellement. Incapable de s'arrêter à une connaissance relative, il s'obstina malgré tous les obstacles à vouloir connaître l'absolu : fatalement insatisfait, il ne pouvait dès lors éprouver qu'une longue souffrance. Il s'obstina pourtant, car partout il voyait des mystères qu'il s'efforçait d'éclaircir : sa vie fut une perpétuelle interrogation désespérée. L'auteur précise les rapports de Melville avec le transcendantalisme qu'il étudia de près, dont il partagea l'idéalisme, mais dont il repoussa le facile optimisme, et avec la philosophie allemande qu'il connut surtout par son ami Adler, et qui ne fut pas sur lui sans influence. Le dernier chapitre montre Melville devant le problème de l'art qui tient une place importante dans son œuvre, et plus encore dans sa pensée. S'il exige que l'art soit une image de la vie, il n'a que mépris pour le naturalisme : car de cette vie il doit montrer le sens profond et faire ressortir la beauté. M. Sundermann fait remarquer le dédain de Melville pour la critique ; il estimait que l'œuvre d'art possédait sa vie propre, et finissait par s'imposer. Indifférent à l'estime de ses contemporains, il n'a respecté que son œuvre, où il mettait ce qu'il avait de plus précieux, comptant avec calme sur la gloire posthume dont il jouit à présent.

Une quatrième partie examine les aspects historiques, politiques et sociaux des livres de Melville. Il eut quelques conceptions politiques fondamentales : malgré son horreur instinctive de la masse, il fut un partisan résolu de la démocratie : il avait soif surtout de justice et de liberté. Il voulait sans cesse son pays plus humain et plus beau, car c'était pour lui la terre promise, qui devait montrer aux autres nations le chemin du progrès. C'est pourquoi il fut toujours partisan d'une pensée et d'une littérature américaines indépendantes : se tourner vers l'Europe, c'était regarder vers le passé, donc faillir à la mission reçue. Pour l'Angleterre, il garda toujours une sympathie sentimentale. Vers la France au contraire, il n'eut que peu d'attirance, car elle symbolisait les idées révolutionnaires, et il ne croyait pas que l'idéal de justice qu'il appelait pût être atteint dans le désordre.

La cinquième partie enfin groupe divers éléments. D'abord vient une conclusion d'une dizaine de pages, où d'une part sont énumérées les influences essentielles que Melville a subies, de Platon à Sir Thomas Browne, à Carlyle et à Emerson, et d'autre part est définie à nouveau la position générale de Melville, mystique qui n'est pas allé au bout de son mysticisme, éclectique tâ-

tonnant parmi les voies diverses, introspectif qui s'est torturé l'esprit en essayant, sa vie durant, d'analyser ce qu'il sentait. Si Melville n'a su apporter ni à la religion, ni à la philosophie, ni à la critique sociale de solutions vraiment originales, l'examen sans réticence qu'il a fait de tous les problèmes, le place parmi les chercheurs intéressants, bien supérieur en profondeur à tous les Américains de son temps. Puis un appendice renferme la reproduction de trois comptes rendus critiques écrits par Melville et jusqu'ici difficilement accessibles ; ils servent d'illustration aux vues de M. Sundermann. Ensuite des notes précises permettent de localiser citations et allusions. L'ouvrage s'achève sur une bibliographie, sommaire en ce qui concerne Melville, abondante au sujet des auteurs qui, à des titres divers, l'ont inspiré.

On voit donc avec quelle conscience M. Sundermann a travaillé et quelle patience lui a été nécessaire pour recueillir, tout au long d'une œuvre abondante et très souvent obscure, les éléments épars de cette pensée complexe. N'eût-il d'autre mérite, ce livre imposerait déjà le respect.

Mais la fécondité des résultats obtenus permet d'adresser à l'auteur un éloge d'une autre qualité. La sûreté d'information de M. Sundermann et sa vaste culture lui ont permis de relever des exemples auxquels personne n'aurait songé, et d'aboutir à des conclusions rigoureuses qu'un esprit moins richement meublé n'eût jamais pu atteindre. Son livre sera indispensable à qui voudra se former une opinion exacte sur la façon dont Melville a résolu différents problèmes. Et quand on ne sera pas d'accord avec lui, il faudra hésiter avant de passer outre aux objections soulevées par lui.

Il ne s'ensuit pas cependant que l'ouvrage échappe aux critiques. Les reproches que nous formulerons s'appliquent à la fois au fond et à la forme. Les premiers, il est vrai, ne concernent que des points de détail. Nous l'avons dit, nous sommes d'accord avec lui dans presque tous les cas. Parfois pourtant, il nous paraît s'aventurer un peu loin. Dans l'analyse de *Clarel*, nous croyons que certains personnages, cités par lui comme des « aspects de l'âme de Melville », lui sont en réalité fort étrangers : ainsi Derwent et Nehemiah. Plus loin, M. Sundermann nous démontre par des citations, que Melville n'a pas cru au panthéisme. Nous croyons être à même de produire des citations non moins convaincantes en faveur du panthéisme. Il est à craindre que Melville n'ait jamais pu sur ce point sortir des contradictions dont il était prisonnier, ni se former dès lors d'opinion nette. On fera la même remarque sur le passage où M. Sundermann semble prouver, grâce à d'indiscutables citations, que Melville croyait à la migration des

âmes. Nous ne sommes pas sûr que le critique allemand n'ait pas pris pour des affirmations sérieuses ce qui n'était que des boutades. D'une façon plus générale, pour tout ce qui touche « aux éléments historiques », nous craignons que M. Sundermann n'ait « fait un sort » à des remarques fugitives de Melville qui ne prouvent pas qu'il se soit jamais beaucoup soucié de la question. Il est douteux qu'il ait pris si nettement position sur les questions d'esclavage, de lutte des classes, de capitalisme. Au fond, la critique sociale n'a tenu dans sa vie qu'une place bien faible. A lire M. Sundermann, on penserait volontiers qu'il s'en est soucié autant que de la religion ou de la philosophie. Si l'on veut chercher une raison générale à ces quelques erreurs, peut-être la trouvera-t-on dans le fait que M. Sundermann a travaillé presque uniquement d'après l'œuvre imprimée de Melville sans tenir suffisamment compte de ses lettres, des circonstances de sa vie, des témoignages de son entourage. Connaissant l'homme autant que son œuvre, il eût peut-être formulé parfois des jugements plus nuancés. On le voit cependant, les points qui appellent la contradiction sont peu nombreux. Dans l'ensemble, les thèses de M. Sundermann sont difficiles à discuter.

C'est plutôt vers la présentation de l'ouvrage que s'orienteront nos critiques. Dans bien des cas, la succession des paragraphes ne paraît nullement s'imposer, et certains points sont développés avec une ampleur inattendue, tandis que d'autres sont laissés dans l'ombre (pourquoi parler de la philosophie allemande et ne rien dire de la philosophie anglaise ?). Pourtant M. Sundermann a manifestement soigné son plan. Il l'a même ramifié à l'extrême : la question de l'esclavage par exemple est traitée à la subdivision 4 de la division *b* du paragraphe 12 du chapitre C de la IIIe partie. Mais cette recherche même est sans doute une faiblesse : le lecteur a de la peine à s'y reconnaître et doit souvent recourir à la table des matières. Il est difficile de suivre, à travers cette étude compartimentée à l'excès, d'un style abstrait et parfois obscur, l'enchaînement logique de la pensée.

Hâtons-nous de dire que ces critiques de forme laissent intact le vrai mérite de l'ouvrage. M. Sundermann a malgré tout répondu en grande partie à notre attente : si l'interprétation raisonnée de chaque ouvrage de Melville nous manque encore, au moins possédons-nous maintenant la clef qui permet au lecteur de rattacher à un ensemble les remarques qu'il relève au passage, et partant, de mieux saisir la signification profonde de ce qu'il a lu. Le livre de M. Sundermann est la plus importante contribution à l'étude de Melville qui nous ait été donnée depuis longtemps.

Jean Simon.

B. Munteano. — **Littérature Roumaine**. Panoramas des littératures contemporaines ; Paris, Éditions du Sagittaire, 1938.

Il est facile, de nos jours, au lecteur avide de connaître ce qui se passe au delà des frontières théoriques de notre langue, de se promener librement parmi les littératures étrangères. Elles se présentent à lui sous l'aspect le plus attrayant : l'aspect panoramique. Dans cette collection des *Panoramas* qui connaît un succès si justifié et qu'ont déjà illustrée tant de noms, M. Munteano nous offre à son tour la littérature roumaine contemporaine. Il ne se contente pas de nous faire admirer de loin un paysage varié ; il nous conduit au delà de la littérature pure : c'est à une véritable exploration dans l'âme roumaine, si multiple dans ses manifestations et pourtant immuable dans son essence, qu'il nous convie et nous mène après lui.

Il est quelque chose de pathétique dans la destinée de ce peuple jeté par quelque destin bizarre aux confins de l'Europe et de l'Asie. Bastion de l'Occident en plein pré-Orient, il a été, des siècles durant, le chemin des envahisseurs asiatiques et le champ de bataille des forces turco-hungaro-slaves en perpétuel conflit. Maintenu vivant, comme le dit si bien M. Munteano, grâce à la haine même des trois races qui vidaient leurs querelles inapaisables sur son territoire, il fut longtemps l'enjeu de telle ou telle victoire, la monnaie d'échange de tel ou tel marché, le prix de telle ou telle défaite. Gardant, en dépit des tentatives d'absorption slaves, du mépris turc, de la haine magyare et de l'attrait culturel grec, le sentiment séculaire d'une romanité lointaine et la fierté de la *gens romana*, il a opposé son être à la fois souple et passif aux efforts d'un destin qui n'a rien eu de continu pendant des siècles, sinon les coups dont il a paru se plaire à l'accabler. Coupé, séparé du monde occidental dont il se sentait solidaire, il fut pendant des siècles à peu près ignoré de l'Europe pensante, ou confondu par elle avec le Turc, le plus tenace de ses conquérants. Les « Esclavons », voilà, le plus souvent, le nom des Roumains. Et lorsque — il y a moins d'un siècle, ne l'oublions pas — Edgar Quinet révéla que ce peuple était spirituellement frère des peuples français, portugais, italien, espagnol, et que les racines même des mots essentiels leur sont communes, parmi ceux que ce plaidoyer émouvant devait faire vibrer, bien peu sans doute imaginaient que la garde latine placée par Trajan aux portes de l'Europe avait résisté.

Si le peuple roumain, cependant, a été ignoré de l'Europe, on peut affirmer que, sauf exceptions, il a ignoré lui-même cet Occident dont il se proclamait frère. Sorti tard du Moyen Age historique, il s'est trouvé, au tournant du XIXe siècle, projeté brus-

quement dans la mêlée qui mettait aux prises un monde ancien et un monde nouveau. Depuis, son âme est un creuset où ont bouillonné et bouillonnent encore tous les problèmes qui sont pour tant d'autres peuples l'aboutissement naturel de siècles de luttes et de recherches. Avec des forces intactes il a fait tour à tour siennes les théories et les tendances qui avaient transformé graduellement les nations occidentales et il en a accepté sans trembler les conséquences dernières, devant lesquelles s'étaient arrêtés des peuples plus mûrs et plus prudents.

C'est ainsi que nous trouvons à chaque page et à chaque nom de la littérature roumaine moderne, les influences les plus diverses et apparemment les plus contradictoires. Mais deux nations se partagent depuis un siècle la première place dans ces influences : l'Allemagne et la France. Si cette dernière, en effet, a définitivement subjugé la claire intelligence roumaine, si le goût de la dialectique qui lui est propre a enchanté ces esprits faits pour se plier à toutes les subtilités, ces mêmes esprits ont subi profondément l'attrait de la philosophie allemande, et ils se sont enivrés tour à tour de Kant, de Hegel et de Schopenhauer avec une poignante sincérité.

Considérons un instant l'œuvre du grand poète Eminesco dont M. Munteano nous dit qu'il représente dans la littérature de son pays « la haute cime dont le passé et l'avenir forment le double versant », et nous verrons que, malgré la connaissance qu'il eut de la langue française, bien que Molière, Rousseau, Montesquieu et jusqu'à Alexandre Dumas et Ponson du Terrail lui fussent familiers et que le Théophile Gautier des *Romans* et des *Contes* ait laissé dans son œuvre une trace aisément décelable, c'est dans les lettres et la philosophie allemandes qu'il devait trouver son climat spirituel. Et si, dans cette pensée allemande elle-même, *Faust* paraîtra répondre à son inquiétude par le fait seul qu'il s'est posé les questions qui le hanteront à son tour, c'est Kant, c'est Schopenhauer qui feront de lui le poète profond, aux résonances si vastes qu'il serait universellement connu s'il s'était exprimé dans une des langues qui traduisent depuis des siècles la pensée mondiale. A la suite de ces philosophes dont il adoptera les conclusions, à la manière des poètes, en les dépassant, Eminesco poussera l'expérience de l'âme curieuse de son destin jusqu'aux limites extrêmes où elle risque de sombrer dans le désespoir.

L'influence française, nous la rencontrerons tout au long du XIXe siècle roumain. Elle se montre particulièrement significative chez un Alecsandri qui, ayant étudié à Paris, dédiera, en 1841, une ode en français à Lamartine. Par malheur, l'âme trop

perméable de ce poète ne réussira que rarement à traduire en valeurs originales l'inspiration qu'il puise constamment chez Victor Hugo.

Violent ou virtuel, ce conflit franco-allemand se prolonge sur le terrain roumain jusqu'à la guerre mondiale et au delà. Il se manifeste dans les programmes des écoles, anime une infinité de querelles philosophiques et littéraires et décide de l'orientation de la plupart des grandes publications périodiques.

L'Italie sera le pays dont parleront maints poètes ; maints écrivains iront puiser à la source italienne un décor à leur imagination, mais, sauf pour quelques rares, cette influence restera toujours superficielle. Alors que, comme le dit justement M. Munteano, la pensée allemande agira en profondeur sur l'âme roumaine, alors que la pensée française arrivera à faire partie du domaine spirituel de tout Roumain lettré, l'influence italienne demeurera accidentelle. Souvent conquis par le climat, le ciel et les monuments italiens, les Roumains ne le seront que rarement par la littérature de l'Italie. Et les rapprochements qu'on est ici tenté de faire entre des œuvres et des thèmes n'aboutissent en général qu'à dévoiler des affinités de tempérament. Tel est, par exemple, le cas d'Eminesco et de Leopardi. De plus, fait assez curieux lorsqu'il s'agit de langues si proches, plus d'un lettré et d'un littérateur roumains auront connu Dante ou Leopardi à travers des traductions allemandes ou françaises. Shakespeare, Byron et, en général, la littérature anglaise, ont d'ailleurs connu le même sort, à quelques exceptions près, du moins jusqu'à la guerre.

Il faudrait se garder de croire, cependant, que la littérature roumaine ne vit qu'en fonction des apports de la littérature européenne dont elle ne serait ainsi qu'un simple reflet. Tard venue à la littérature occidentale, la Roumanie y a puisé avec une passion accrue par sa longue privation. Or, cet excès portait en lui-même son remède. Toujours, en Roumanie, l'insurrection vint à bref délai combattre et corriger l'engouement. L'esprit roumain s'est ainsi frayé un chemin propre parmi les appels enchanteurs de l'étranger. Il lui a fallu, pour y résister, toutes ses réserves d'énergie encore intactes. Cette sorte d'autodéfense a fini par discréditer l'imitation servile et a permis aux Roumains d'assimiler ce qui était assimilable et, après une période de rapide transaction, de rejeter le reste. A peine une influence prenait-elle quelque empire sur les consciences que la réaction se faisait sentir. Ceux-là mêmes qui s'étaient formés aux écoles étrangères se dressaient pour défendre le patrimoine autochtone contre toute menace d'envahissement. Un Eminesco, si fort imprégné d'idées et de sentiments germaniques, figure en même temps l'expression la

plus achevée du nationalisme doctrinaire et puise avec délices aux sources du folklore local. Un Goga, traducteur de Heine et d'Uhland, est un apôtre de l'irrédentisme. Un Cosbuc, pour qui l'Allemagne n'a point de secrets, se retrempe aux sources paysannes et parvient à exprimer sa race. Le symbolisme d'origine française fut adopté et condamné avec une égale conviction à partir de 1900 et jusque dans les premières années de l'après-guerre.

Il advint même qu'une influence en combattît une autre et qu'elle servît ainsi d'antidote. Contre l'excès germanique d'un Maïoresco, et contre la tonalité germanique d'une poésie comme celle d'Eminesco, Macédonski dressa l'étendard d'un esprit et d'une poésie d'origine « latine » et française. Il en fut ainsi jusqu'au lendemain de la guerre, quand toutes les querelles s'apaisèrent ou changèrent de registre. Depuis quinze ans environ, les questions touchant la primauté nécessaire de telle ou telle influence ont perdu de leur acuité. Chacun a compris qu'il ne saurait y avoir d'influence que féconde et partant non exclusive. L'on s'abandonne sans arrière-pensée aussi bien à Baudelaire qu'à Gœthe, à Shakespeare et à R. M. Rilke. Forte de sa personnalité retrouvée, la littérature roumaine ne refuse de nos jours aucun contact. Aguerrie par tant d'expériences, elle ne risque plus l'engouement, si nuisible aux créations originales. Et l'on peut enfin, en Roumanie, se livrer avec discernement à l'étude très poussée de Proust, de Gide, de Valéry, de James Joyce, sans se croire obligé de les imiter.

Une littérature roumaine moderne naissait ainsi de ce perpétuel balancement entre la tentation étrangère et la présence à la fois confuse et puissante des forces autochtones. Une pathétique recherche de soi préside à la formation de la plupart des grands auteurs roumains, une recherche dont il n'est pas possible de méconnaître la portée et le résultat. L'auteur roumain d'après-guerre est un être essentiellement exigeant. Il veut atteindre aux sources profondes d'une vérité philosophique ou littéraire universellement valable, mais fortement autochtone. On ne saurait, certes, s'accorder sur les modalités. Les uns, du moins en poésie, se livrent à toutes les recherches d'un modernisme parfois outrancier et dénué d'humanité, mais souvent aussi admirablement expressif chez un Vinea, chez un Philippide, chez un Démosthène Botez. D'autres recherchent passionnément une formule constructive, susceptible de concilier leur art et leur conscience. Ces derniers, groupés pour la plupart autour de la revue *Gandirea*, entendent revenir à l'humain, un « humain » fortement teinté de notes locales, puisé en soi-même, mais aussi dans le passé de la race et dans l'étude d'un être roumain qu'il s'agit de différencier

de tout autre. De cet être, ils chercheront les éléments dans cette persévérance séculaire d'une paysannerie qui a formé les assises immuables sur lesquelles se sont établis les frêles édifices des conquérants, des régimes et des seigneurs. Ils le chercheront dans le cadre où continue à vivre cette masse paysanne dont le sang bat au rythme de la terre et des saisons ; dans une nature à laquelle ils demanderont même le secret philosophique de leur être et qui leur prêtera sa voix grave et légèrement fataliste, comme à leurs prédécesseurs, à ceux-là qui, pendant des siècles, l'ont écoutée en silence ou traduite par des chants simples et monotones, pareils à leur propre vie. Nature dont nous avons perdu le sens dans nos pays, où elle s'est faite à la mesure des hommes qui l'habitent : immensité des forêts, deltas, prairies infinies, montagnes où la vie paraît perdue, murmure des éléments se fondant jusqu'à former une vaste symphonie harmonique, dans laquelle passe sans cesse une humanité qui fixe son instant avide d'éternel.

Toutefois, nous pouvons nous demander : la littérature roumaine a-t-elle trouvé des accents qui permettent de croire à son avenir ? A cette question, il n'est que de répondre par des noms : Eminesco, Caragiale, Sadoveano, Rebreano, Blaga, Arghezi, pour ne nommer que ceux-là. Ces écrivains s'échelonnent sur une soixantaine d'années et tous méritent de figurer dans les Lettres mondiales. Nous avons déjà parlé d'Eminesco. Mais voici Caragiale: le scrutateur pénétrant du déséquilibre amené par l'appareil occidental, exposant d'une ère maintenant révolue, a porté à un haut degré de perfection la satire sociale, sans rien devoir à l'influence étrangère. Dans son ironie, dans la finesse de son étude, dans le mouvement rapide de l'action qui enferme en quelques pages un drame comique ou pitoyable, on a reconnu un frère des meilleurs satiriques français. Nul mieux que lui n'a illustré le mal d'un peuple qui se sent à l'étroit dans un système qu'on veut lui imposer à toute force. Sadoveano, dont la renommée a dépassé les frontières de sa patrie, appartient à cette Moldavie qui fut le noyau de l'état roumain. Auteur de plus de soixante romans, il évoque sans fin l'humanité paysanne immuable dont nous avons parlé tout à l'heure, en proie aux passions éternelles qui gouvernent les êtres simples ou leurs réactions devant une civilisation qui les brise et qu'ils ne peuvent admettre sans périr. Mais le protagoniste de son œuvre est la Nature. Car c'est bien elle, toujours, que le romancier traite à travers toute son œuvre, dans un style admirable et à la poésie infinie.

Rebreano, « le spectateur impassible », comme l'appelle M. Munteano, appartient à la partie de la Transylvanie qui n'a été rattachée à la Roumanie qu'il y a vingt ans. Il fait vivre devant nous,

dépouillés de poésie et dans un style volontairement âpre, des êtres de passion, tels que la civilisation ne les a pas encore atténués. Tragédie du désir allant jusqu'à l'acceptation de conséquences terribles, qui ne manquent jamais de se produire, que l'objet de ce désir soit la femme ou la terre, aimées du même amour charnel et violent. Et César Petresco, le « spectateur désolé », et Camille Petresco, qu'il est permis d'apparenter à Proust, et Teodoreano, le plus poète des romanciers, et Lucian Blaga enfin, le poète philosophe, le théoricien du mystère qui, à quarante ans, a créé un système métaphysique original et a porté dans ses strophes l'harmonie des mondes cosmiques et le sentiment profond des phénomènes originaires. Personnalité d'envergure européenne, s'il en fût, que celle de ce métaphysicien, qui porte son investigation dans les zones les plus reculées de la connaissance, étudie avec des moyens nouveaux l'acte sacré de la création des valeurs et qui, poète, traduit ses intuitions fulgurantes en une des poésies les plus fortes et les plus convaincantes de notre temps. Un jour viendra sans doute où l'œuvre de ce créateur par excellence s'imposera bien au delà des frontières de son pays ; et ce sera une émouvante révélation.

Poète complet et grand poète que ce Tudor Arghezi, dont on sent l'invraisemblable puissance plastique à travers le paragraphe que lui réserve M. Munteano.

Le pays qui a donné, malgré la crise d'adaptation dont il a souffert et dont il souffre encore, des auteurs comme ceux que nous venons de nommer, peut envisager l'avenir en toute confiance. Seul peut-être, parmi les peuples jeunes, il a donné dans les années suprêmes qu'il vient de vivre des écrivains, des penseurs, des poètes qui, dépassant le cadre de la nation roumaine, se placent dans l'universalité. Trop de vie peut-être empêche cette littérature de donner encore des œuvres définitives ; trop de problèmes se sont posés à elle : mais elle possède, ce qui est rare et précieux : des forces merveilleusement jeunes, un besoin presque douloureux de réalisation, la conscience de son être et la certitude de trouver dans l'avenir la formule qui lui permettra de concilier tant de passions diverses qui s'affrontent encore dans son âme, pour donner enfin les œuvres éternelles dont elle a une sorte d'inapaisable besoin.

Et maintenant, après ce coup d'œil, trop rapide et trop superficiel, hélas, dans la surabondante littérature roumaine, qu'il nous soit permis de dire quelques mots sur la façon dont l'auteur a traité ce sujet, difficile entre tous : enfermer dans les limites décevantes d'un volume restreint une matière riche, difficile à coordonner à cause de cette richesse même et de son actualité.

Comment, en effet, classer des êtres en devenir et par un jugement qui, dans la plupart des cas, ne peut être encore le jugement impassible de la postérité, les évaluer alors qu'ils sont la matière vivante de la littérature, de la vie tout court ou souvent, ce qui est plus grave, de la vie politique et officielle ? Comment les regarder alors que l'éternité ne les a pas fixés dans une attitude définitive et n'a pas effacé les mille déformations ou diminutions de leur humanité dont ils sont encore tout chargés ? Comment contenter, surtout, tous ceux qui forment à quelque degré que ce soit les « Lettres » d'un pays lorsqu'ils sont aussi avides de voir leur mérite ou leur génie publiés et reconnus qu'on l'est en Roumanie, comme d'ailleurs dans tous les pays neufs?

Disons tout de suite que nous n'avons pas à faire ici à un livre de complaisance. M. Munteano n'a pas, pour classer dans un cadre forcément sujet à modifications, écouté telle ou telle sollicitation, il ne s'est laissé entraîner par aucun scrupule d'amitié. Tous les auteurs ont été jugés, en tenant compte des profits et pertes, après un jugement aussi équitable que possible, et dans lequel aucune gloire reconnue n'a été conservée à son rang par le fait seul qu'elle fait partie d'une sorte de Panthéon national. Et pourtant à aucun moment il n'a promené sur ces êtres et ces œuvres multiples le seul regard froid du critique. Devant faire vivre pour ses lecteurs une humanité douloureuse par l'intensité même de la crise qu'elle vit et dont l'œuvre est une sorte d'exutoire, il ne l'a jamais disséquée mais, se substituant à chaque personnalité, il a refait avec elle le pèlerinage qui a abouti à l'œuvre réussie ou manquée. Ainsi toutes les obscurités s'éclairent, et il est possible enfin de comprendre le pourquoi de ce qui d'abord pouvait nous paraître inacceptable, et les raisons parfois tortueuses, de ce qui paraissait n'en point avoir. Cette méthode de travail qui suppose un effort très grand, n'implique nullement l'acceptation pure et simple du point de vue propre à l'écrivain étudié, mais elle donne à ce dernier, dépouillé cependant de tout artifice, l'avantage de voir transporter le débat sur un plan élevé, où la recherche de sa personnalité et de sa valeur créatrice et artistique est soutenue à la fois par un souci de compréhension et d'impartialité absolues, qui permettent l'évaluation sereine et dégagée des considérations humaines qui s'applique à l'œuvre d'art.

M. Munteano ne nous présente pas les auteurs qu'il analyse comme il n'arrive que trop souvent dans les histoires des littératures, sortes de bibliographies savamment élaborées. Il esquisse d'abord pour nous à larges traits un courant littéraire qui a suscité l'épanouissement de tels ou tels écrivains ou qui paraît découler d'eux. Nous voyons se situer tout de suite une époque

avec ses idées fondamentales que des noms viennent soutenir et animer. Chaque auteur est examiné en particulier : nous prenons part à sa vie, nous sommes placés en même temps que lui devant un ou plusieurs problèmes et, selon la réponse qui lui est proposée par chaque conscience, nous voyons affermi ou remis en cause ce qui paraissait incertain ou définitivement acquis. Ensuite, l'auteur qui s'était détaché pour nous de la foule des auteurs va prendre place dans ce tout organique dont il est une des cellules. Nous entendons d'abord le son doux ou strident d'une âme dégagée de l'appareil qui risquerait de l'étouffer, mais ce son acquerra sa valeur réelle seulement lorsqu'il s'exprimera dans la symphonie aux résonances infinies qu'est la littérature d'un peuple.

Puis, cette littérature elle-même, dépassant les bornes que paraissait vouloir lui imposer la classification toujours étroite, prend place à son tour dans l'universalité. Ce n'est plus seulement le phénomène roumain qui nous touche, ni le grand courant du nationalisme littéraire, ni l'élan « européen » qui voudrait tout fondre dans une sorte d'internationalisme spirituel ; ce n'est plus la lutte de l'idéal local qui s'exprime, mais bien les éternelles manifestations de l'âme humaine aux prises avec la vie, manifestations toujours identiques si nous les étudions dans leur essence, et ne différant que dans leur expression. Et c'est cette humanité, ce souci, qui n'a jamais fait défaut à M. Munteano, d'avoir à traiter une matière humaine qui donne à tout son ouvrage un accent poignant qui n'échappera pas au lecteur.

Disons aussi qu'à côté de cette valeur humaine portée à un degré si rare et qui constitue à notre avis la qualité maîtresse du livre, son style frappe et retient dès les premières lignes. Incisif, passionné dans l'exposition des idées et des courants les plus contradictoires, il se plie à toutes les nuances et à l'évocation de tous les sentiments qui ont agité et agitent encore la jeune littérature roumaine, si bien qu'on oublie volontiers en le lisant que l'auteur a mis beaucoup de science à la base pour ne penser qu'à la forme infiniment agréable.

Tout est à lire dans ce bel ouvrage, de l'Introduction qui en un raccourci saisissant nous met en quelque sorte dans l'état de grâce nécessaire à aborder des problèmes qui par leur diversité risqueraient sans cela de nous échapper, jusqu'à la conclusion : « Perspectives », qui ouvre toutes grandes les portes sur les possibilités de l'avenir roumain. Ajoutons que les chapitres consacrés à Eminesco, Caragiale, Cosbuc, Sadoveano, pour ne parler que des morts ou de ceux dont l'ensemble de l'œuvre ne peut plus subir de changements notables, sont tout à fait dignes de prendre

place parmi les pages définitives qu'attendait encore un pareil sujet.

Gabrielle Cabrini.

LE GÉNIE DE MILTON

En étudiant *Milton, quelques aspects de son génie* (Desclée et De Brouwer) l'auteur, M. le Chanoine Looten, s'est appliqué à souligner le caractère original de la poésie miltonienne, sa haute portée morale, son étroite alliance avec la musique et le Platonisme. Il réfute certaines explications systématiques qui ont été présentées sur le génie de Milton et sur son œuvre : Milton n'est ni philosophe, ni métaphysicien. Sa théologie est composite, disparate, contradictoire avec elle-même. Son traité *Of Christian doctrine* n'est pas un écrit de combat : au contraire, c'est un effort pacifique pour unifier toutes les sectes protestantes en leur proposant un minimum de dogmes essentiels.

Milton a le mérite d'avoir essayé le premier en langue anglaise une *Histoire de la Grande-Bretagne.* Son abrégé d'*Histoire de la Moscovie,* d'une lecture attrayante, est basé sur les relations des ambassadeurs d'Élisabeth et de Jacques Ier à la somptueuse cour des czars.

Enfin le livre de M. Looten apporte une contribution à la littérature comparée. Les portraits du Père et du Verbe dans le *Paradise lost* sont rapprochés des théophanies de l'Ancien Testament et de l'Apocalypse. Les tableaux de l'Éden et de l'Hexaméron sont unis en face de leurs sources scripturaires et patristiques.

Milton doit sa puissante originalité à la fusion dans son œuvre d'un triple élément, l'humanisme, le génie hébraïque, le génie anglo-saxon.

P. H.

DRYDEN ET SES SOURCES

M. Ned Bliss Allen publie sur les sources des comédies de Dryden une étude très consciencieuse où il accorde naturellement une large part aux influences étrangères (*The Sources of John Dryden's Comedies*, University of Michigan Press, 1935, xviii-298 p.). L'ouvrage garde quelques traces de son origine universitaire : c'est une bonne thèse de doctorat américaine, précise, minutieuse, bien informée. Le ton n'en est pas exempt de quelque

sécheresse, la précaution à répondre par avance à toutes les objections possibles d'un jury éventuel, un peu fatigante, la discussion patiente et courtoise que fait l'auteur de ses devanciers, un peu superflue dans un ouvrage dont la valeur est par elle-même évidente.

Dryden connaît depuis quelques années un regain de faveur auprès des critiques anglo-saxons. M. Allen a remarqué fort justement que l'étude des comédies avait été sacrifiée à celle des poèmes, des essais et des drames héroïques. Le XIXe siècle, bourgeois et victorien, avait, à la suite de Macaulay, condamné ces pièces pour leur flagrante immoralité. L'érudition du XXe siècle, plus objective dans sa curiosité, y saisit un des cas les plus typiques d'influences littéraires nationales et étrangères, et parfois d'emprunts éhontés à des prédécesseurs assez proches. M. Allen n'ignore pas les dangers que doit redouter toute recherche exclusive des sources livresques ; il n'omet pas non plus de tirer de son enquête, quelques conclusions, modestes encore, mais d'une portée un peu plus générale, sur le talent de Dryden comme auteur comique.

La nouveauté de son ouvrage est dans la précision avec laquelle il a poussé la recherche des emprunts de Dryden, jusqu'ici à peine ébauchée par ses prédécesseurs. Il prend séparément chaque comédie. Il replace *The Wild Gallant* dans la tradition littéraire anglaise ; il note, à l'origine de *The Rival-Ladies*, divers emprunts faits à Corneille, à Scarron, et aux romans français du XVIIe siècle. Les tragi-comédies doivent également quelques traits à Corneille, Scarron, Molière. M. Allen s'est donné la peine de dépister avec précision les passages des romans français (la *Clélie*, le *Grand Cyrus*, *Ibrahim*, l'*Ariane* de Desmarests de Saint-Sorlin, le *Pèlerin* de Gabriel de Brémont) qu'a utilisés Dryden. Un dernier chapitre reprend, à la suite des recherches antérieures de quelques savants allemands, la question des adaptations de Molière par Dryden dans *Sir Martin Mar-all* et *Amphitryon*. Dans l'ensemble, le livre de M. Allen apporte d'utiles précisions à l'étude des sources étrangères de la comédie anglaise du XVIIe siècle, et il éclaire quelques aspects de ce sujet plus vaste et qui devrait être bien tentant : « Dryden et la France ».

Henri PEYRE.

LES ENSEIGNEMENTS DES BIBLIOTHÈQUES PRIVÉES

Un fait paraissait solidement établi, tant il avait été répété par les historiens, par les critiques, par les romanciers même : la ville de Saint-Louis, depuis sa fondation jusqu'à l'époque de sa prospérité industrielle, n'avait été qu'un point isolé du reste du monde, sans culture, sans lectures. Voici qu'un chercheur avisé examine ce fait pour le contrôler ; il étudie les inventaires des biens laissés à leur mort par les Français et autres habitants qui faisaient là-bas commerce de pelleteries ; et que découvre-t-il ? Chez presque tous, des fragments de bibliothèques ; chez quelques-uns, une abondance d'ouvrages, qui les montrent intéressés aux grands courants de la pensée européenne (*Private Librairies in Creole Saint-Louis, by John Francis Mc Dermott. Institut français de Washington*; *Historical Documents*. Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1938). On lisait, dans le Saint-Louis de l'époque créole ; on lisait Descartes, Locke, Berkeley; on lisait des traités techniques, médecine, commerce, art militaire ; mais aussi de l'histoire, des récits, de voyages, de la philosophie. L'abbé Pluche, célèbre en Europe par *Le spectacle de la nature*, n'était pas ignoré sur les bords du Mississipi. Telle est la conclusion de cette excellente enquête menée avec un soin parfait, et qui peut servir de modèle ; elle substitue le vrai à la légende.

P. H.

UN EXEMPLAIRE DU « SKETCH BOOK » *DE W. IRVING.*

Ce ne serait pas le détail le moins intéressant d'un « Washington Irving et la France » que la remise d'un bel exemplaire du *Sketch Book* à un jeune maître de français par douze élèves d'une école de Stamford (Conn.), le 15 juin 1868. « Most sincerely your friends » déclarent les aimables signataires, Lily H. Mackie, Nellie Skinner, Mary E. Plummer, Hattie A. Blanc, Mary Brimblecorn, Fanny L. Mixter, Lillie D. Fellows, Alice A. Bartram, Annie E. Proctor, Marie M. Blanc, M. Addie Perry, Kate J. Léonard. La fine écriture de la dédicace est celle de Lily H. Mackie : « Presented to Dr. G. Clemenceau », écrit cette gracieuse personne sans frémir : elle n'a point passé la plume à la troisième signataire, Mary E. Plummer, qui devait épouser pour son compte le jeune professeur, à Tammany Hall de New York.

L'exemplaire assez luxueux, « Artist's Edition », remis au sympathique Français, grand in-8° imprimé à Cambridge chez H. O.

Houghton et publié à New York chez G. P. Putnam, 504 pages à tranche dorée, 1868, valait surtout à cette date par ses illustrations : l'éditeur, dans sa préface, insistait congrûment sur la part prise par les dessinateurs qui avaient retranché la fantaisie de « Geoffrey Crayon, Gent » : ces fines gravures nous paraissent un peu grêles aujourd'hui : elles convenaient à merveille à la distinction réservée de W. Irving.

Que Georges Clemenceau, devenu homme politique dès son retour en France, ou, plus justement, dès *avant* ce retour, ait beaucoup pratiqué ce beau volume : il serait téméraire de l'affirmer. Cependant on l'entendra à l'occasion citer la légende de Rip van Winkle, le dormeur.

Détail touchant : une admirable feuille d'érable, glissée peut-être par l'une des élèves, achève de se sécher à la page 150, où ses nervures ont laissé quelques traces sur des lignes choisies peut-être à dessein mais peu applicables à l'homme d'action à qui Ernest Renan reprochait de ne pas savoir « faire oraison ».

During my recent residence in the country, I used frequently to attend at the old village church. Its shadowy aisles ; its mouldering monuments ; its dark oaken panelling, all reverend with the gloom of departed years, seemed to fit it for the haunt of solemn meditation...

F. B.

STEVENSON ET L'HISTOIRE DE L'ÉCOSSE

Le fameux roman de R. L. Stevenson, *Kidnapped*, a pris la valeur d'un livre classique dans la littérature de mystère et d'aventure : aussi ses innombrables lecteurs feront-ils l'accueil qui convient à la solution documentaire apportée, par M. Frank Wilson Cheney Hersey, à l'assassinat de 1752 (*Kidnapped* ; *followed by* : *Who killed the Red Fox* ? Boston-New York, 1938, XI-436 pages illustrées). Grâce à une soigneuse investigation topographique puis à d'ingénieuses recherches qui mirent en particulier l'auteur en relation avec la famille des La Trémoille, cet épisode des tentatives jacobites en Écosse et des luttes de clans n'offre plus de mystère tout en gardant sa saveur primitive et farouche, tandis que des notes et un glossaire écossais rapprochent excellemment Stevenson de sa vaste clientèle.

F. B.

VERLAINE VU PAR UN BIOGRAPHE ANGLAIS

Le Verlaine de M. Bechhofer Roberts (*Paul Verlaine*, par Bechhofer Roberts. 261 pages, 17 pages de notes. Gr. in-8°. Pub. Jarrolds, Londres, 18 shillings) est une mise au point, pour le public anglais, de la biographie du poète. Le livre de M. Porché n'a pas été traduit et celui de Harold Nicolson, qui faisait autorité outre-Manche, vers 1920, s'est révélé depuis bien insuffisant.

M. Roberts suit en général M. Porché, tout en faisant un usage indépendant des sources documentaires et en repoussant certains partis pris du biographe français. Il se méfie avec raison du récit de Lepelletier, mais semble en revanche trop ajouter de foi aux témoignages opposés par Mme Delporte. Si l'ex-Mme Verlaine insiste assez sottement sur ses attaches aristocratiques et ses hautes relations sociales, ne faut-il pas accueillir avec une certaine réserve ses souvenirs sur son premier mari ? L'abjection est la dominante de l'existence que M. Roberts nous relate : on se demande comment ce Verlaine a bien pu être l'auteur des vers sublimes que nous connaissons, et on a l'impression que M. Roberts, se souvenant d'autres compositions qu'il mentionne sans les citer, ne reconnaît pas toujours la sincérité des plus pures poésies, du moins au moment où elles ont jailli de cette âme suprêmement instable. Mais il s'efforce de tirer des faits un récit impartial plutôt que de trop ingénieuses hypothèses, comme l'ont fait M. Porché et d'autres critiques. S'il en résulte un livre moins « passionnant » — Dieu sait pourtant que, pour Verlaine, les simples faits ne manquent ni de pittoresque ni de pathétique, — la probité des jugements en est évidente, même lorsqu'il nous arrive de ne pas être d'accord avec le juge.

Sur le rôle de l'Angleterre dans la vie de Verlaine, rôle que les biographes français laissent plutôt dans le vague, M. Roberts ne nous apprend rien de nouveau, mais parmi les treize photographies qui illustrent son volume se trouvent celles de deux maisons londoniennes habitées par le poète et celle du collège où il professa à Lymington.

V. P. Underwood.

RAMUZ VU PAR UN CRITIQUE ALLEMAND

L'ouvrage du Dr Hartmann (*C. F. Ramuz, Mensch, Werk und Landschaft*, par Alexander Hartmann, 1 vol. de 153 p., Dittert,

Dresden, 1938) se compose de deux parties, dont la première étudie l'évolution de Ramuz et les influences qui se sont exercées sur lui (Tolstoï, Cézanne, Claudel, Stravinsky), la seconde le paysage tel qu'il le représente. La première partie est particulièrement instructive, car elle nous montre bien que, dès ses premiers livres, Ramuz fut lui-même. A l'âge de vingt-deux ans, il écrivait, dans la préface du *Petit village* : « L'auteur cherchait une forme qui fût maladroite, un peu rude et hésitante, comme cela même qu'il avait la trop grande ambition de vouloir peindre » (1903). M. Hartmann a rassemblé des citations intéressantes sur les éléments de surprise et de grandeur et de communion qui, pour Ramuz, sont essentiels à la beauté. Il définit, en s'aidant de remarques du critique allemand Korff, « l'œuvre d'art irrationnelle ». On regrette seulement que, sur la technique de l'irrationnel, il ne nous donne que quelques brèves indications (p. 32) : ellipses, répétitions, syntaxe qui se meut en dehors des règles. La deuxième partie où les éléments du paysage sont étudiés ne présente pas le même intérêt. On aurait attendu une analyse du genre de celles dont des critiques français comme Mabilleau ou Zyromski ont donné l'exemple. On ne trouve guère qu'une nomenclature de descriptions, accompagnées de citations sur le vignoble, le lac, la haute montagne, les plantes, les animaux. Elle est complétée, il est vrai, par des observations sur les sensations visuelles, olfactives, sur les images. Mais tout cela reste un peu sommaire.

Le livre en tout cas nous fait saisir la volonté de synthèse personnelle, de synthèse d'éléments irrationnels, — ceux qui sont l'arrière-plan de l'œuvre d'un Cézanne ou d'un Stravinsky, ces constructeurs du désordre, — qui anime Ramuz, qui sans doute le rend, sur certains points, plus profond et plus classique à la fois, que Giono (dont il n'est d'ailleurs pas question ici de nier la grande valeur) ; il prend place, à côté des travaux de Kohler et de Buenzod, parmi les plus précieux témoignages sur Ramuz. Il est accompagné d'une très utile bibliographie des œuvres de Ramuz, et des livres et des articles qui ont été écrits sur lui.

Jean Wahl.

CHRONOLOGIE ANGLAISE ET AMÉRICAINE

Ce répertoire de littérature anglaise et américaine est l'œuvre de M. J. C. Gosh et de Miss E. G. Withycombe (*Annals of English Literature*, 1475-1925, Oxford University Press, 1936, in-12,

340 p.). C'est un livre de référence, extrêmement clair et maniable, fort bien imprimé, comme tout ce qui sort de la Clarendon Press. On y trouve l'indication de la publication de toutes les œuvres des auteurs importants, des œuvres principales des auteurs secondaires. Le nom de l'auteur est toujours suivi de sa date de naissance, ce qui permet de voir immédiatement que Shelley avait 27 ans lorsqu'il publia *The Cenci* et George Moore 69 quand parut *Héloïse and Abélard*. En marge figurent les événements historiques marquants, en Angleterre et à l'étranger (1645 : bataille de Naseby ; 1685 : révocation de l'Édit de Nantes), la publication des grandes œuvres étrangères (1616 : d'Aubigné, *Les Tragiques* ; 1748 : Voltaire, *Zadig* ; 1924 : Thomas Mann, *Zauberberg*), les dates de naissance ou de mort des écrivains anglais ou étrangers, la date de publication d'œuvres comme le *Dictionary of National Biography*, l'*Encyclopédie*, le *Dictionnaire d'Oxford*, la fondation des grands journaux, etc. Un index donne la bibliographie suivie des auteurs. En haut de chaque page, un faux titre rappelle le nom du souverain et du premier ministre, pour chaque année.

Naturellement, la division entre auteurs de premier et de second plan est un peu arbitraire. On peut ainsi déplorer l'absence de toute mention des œuvres de John Buncle, de Mrs Eliza Haywood, de sir Alfred Wills, par exemple. Pourquoi aussi signaler la mort de Guillaume le Taciturne et de Louis XIV, en omettant celles de Louis XIII, frère d'une reine d'Angleterre, ou de Henri IV allié d'une autre ? On peut aussi relever quelques dates inexactes. *Manon Lescaut* est de 1733, peut-être 1731, mais certainement pas de 1735. Les pièces de théâtre du XVIe siècle et du début du XVIIe figurent à la date de leur publication : elle est sans aucune importance pour l'histoire littéraire : on n'éditait une pièce que lorsque son succès diminuait. Mais il faut reconnaître que c'est là la seule solution possible : on ne connaît presque jamais la date de la première représentation.

Dans l'ensemble, en dépit de ces lacunes ou de ces erreurs, la plupart du temps inévitables, et inhérentes à la formule du livre, cet ouvrage répond, de la façon la plus satisfaisante possible, à un besoin qui s'était fait sentir depuis longtemps.

Cl.-E. ENGEL.

Le gérant : HENRI LEDUC.

Imprimé à Poitiers (France). — Société française d'Imprimerie et de Librairie

MADAME DE STAEL ET CAMOENS

Ce n'était pas par hasard que Mme de Staël avait offert d'écrire pour la *Biographie Universelle* de Michaud l'article sur Camoëns [1]. L'amour des chefs-d'œuvre de la littérature espagnole faisait partie du programme romantique inauguré par les frères Schlegel et la nouvelle école allemande. Nous savons que Guillaume Schlegel ne pouvait parler de Cervantès sans avoir les larmes aux yeux, et que son frère Frédéric éprouvait pour Camoëns un enthousiasme « supraterrestre ». On a pu dire de Camoëns qu'il a été le « fils adoptif du romantisme allemand » [2]. Ce qualificatif à lui seul suffirait donc à expliquer l'intérêt que Mme de Staël portait à l'auteur des *Lusiades* sans compter les différentes circonstances qui ont pu exercer leur influence sur son esprit.

Quand en 1800, Mme de Staël écrivit son livre *De la Littérature*, elle connaissait mal les écrivains du cycle espagnol. Elle parle des auteurs espagnols à propos des italiens, cite Camoëns à propos du *Cid* et ne mentionne *Les Lusiades* que par l'allusion au « fantôme qui défend la mer des Indes ». A cette époque *Les Lusiades* étaient cependant connues et traduites au moins en anglais. Voltaire les avait lues dans la traduction de Fanshawe [3] ; celle de Mickle avait déjà eu quatre éditions avant 1800, et avait contribué à faire mieux connaître et juger le poète même par ses compatriotes,

1. Sismondi écrit à Michaud le 30 décembre 1811 : « Mme de Staël vient de me promettre un autre article pour votre prochaine livraison. Elle offre le Camoëns. (*Epistolario G. C. L. Sismondi*. La nuova Italia, Firenze, t. I, p. 353.

2. J.-J.-A. Bertrand. *Camoens en Allemagne. Revue de Littérature comparée*, 5e année, no 2, p. 246.

3. Voir pour tout ce qui concerne les traductions anglaises F. Walter. *La Littérature portugaise en Angleterre à l'époque romantique*, Paris, 1927.

les critiques portugais, qui subissaient encore l'influence pseudo-classique imposée par la France.

Comme le fait remarquer Mickle, ce « poème épique du commerce » attire l'attention des philosophes, des politiciens et des gentlemen. Ce fut donc par l'intermédiaire des Anglais distingués qui fréquentaient son salon à Paris, à Coppet ou à Juniper Hall que Mme de Staël entendit, probablement, discuter la littérature portugaise et comparer ses chefs-d'œuvre à ceux de la littérature classique. Peut-être a-t-elle aussi rencontré à Paris un aimable diplomate portugais, le Marquis de Souza Bothelho qui devait épouser en 1802 la comtesse de Flahaut, auteur d'*Adèle de Senange*. Mme de Staël connaissait la comtesse de Flahaut et appréciait ses œuvres. Sainte-Beuve pense que c'est la comtesse de Flahaut que Mme de Staël a voulu peindre dans *Corinne* sous le nom de Mme d'Arbigny [1]. Le marquis de Souza, bientôt lié avec Mme de Staël, faisait de nombreux séjours à Coppet [2]. Renonçant à sa carrière diplomatique pour se consacrer aux lettres, il devait entreprendre de grands travaux. Son érudition était infinie et l'édition des *Lusiades* à laquelle il consacra vingt années, est à la fois une reconstitution et une œuvre d'art. Il est donc très probable que la littérature portugaise était un fréquent sujet de conversations, dès les premières rencontres de Mme de Staël et de Souza. Mais lors de son arrivée en Allemagne à la fin de l'année 1803, Mme de Staël constatera que les « savants » de Weimar et de Berlin attribuaient déjà à cette littérature une grande importance. Les frères Schlegel en sont particulièrement occupés. En effet, Frédéric Schlegel étant à Paris en 1802, y fit la découverte des *Lusiades*. C'est surtout la langue portugaise : « la plus méridionale, la plus délicieuse des langues romantiques provençales » qui l'intéresse. Guillaume Schlegel est bientôt gagné par cet enthousiasme. Dans les cours de littérature qu'il donne à Berlin en 1802 et 1803 il parle longuement des poésies lyriques de Camoëns que son frère étudie avec passion. En 1804, 1805, c'est-à-dire au moment

1. *Revue des Deux Mondes*, 15 janvier 1926, p. 308.

2. En 1805 et 1806, Prosper de Barante envoie plusieurs lettres à Coppet par l'intermédiaire du marquis de Souza. Cf. *Lettres de Prosper de Barante* publiées par la baronne de Barante. Clermont-Ferrand, 1929.

où il s'installe à Coppet comme gouverneur des enfants de Mme de Staël, Guillaume Schlegel publie dans ses *Blumensträusse* deux sonnets de Camoëns, et quelques autres poèmes traduits du portugais en vers allemands. Mme de Staël a donc pu, entre 1802 et 1805, approfondir cette littérature qu'elle connaissait mal en 1800. Mais bientôt surgit une meilleure occasion. Au printemps de 1805 on lui présente, à Rome, un autre Portugais presque aussi lettré que le Marquis de Souza Bothelho, et en tout cas plus jeune : don Pedro de Souza-Holstein, futur duc de Palmella. Aux yeux des critiques portugais, cette rencontre est un fait considérable. Ce fut, dit l'un d'eux, « comme le baptême de sang du romantisme portugais » [1].

Don Pedro est un cavalier très séduisant ; une légende amoureuse entoure ses origines et, de plus, il vient de perdre un père très aimé. Mme de Staël trouve les mots qui consolent et peuvent toucher un cœur sensible. Ce seront aussitôt des échanges de vers, des lettres passionnées, des promenades au clair de lune dans les ruines de la Rome antique. « Rome et vous, écrit Mme de Staël, sont inséparables de ma mémoire. Je n'ai compris que par vous les délices de ce séjour. » Dans une autre lettre elle écrit : « J'ai écrit quelques-unes des choses que vous m'avez dites, je n'inventerai jamais mieux et j'aime cette intelligence qui s'établira entre nous quand vous lirez *Corinne* [2]. » Cette phrase pose le problème controversé de la véritable personnalité d'Oswald, le héros de Corinne. Des publications récentes permettent de penser que lorsque Mme de Staël écrivit *Corinne* en 1806, elle était plus préoccupée de Prosper de Barante que de don Pedro, déjà éloigné d'elle, mais son intimité avec l'aimable gentilhomme avait duré plus d'un an. La correspondance commencée en Italie en 1805 s'achève à Rouen en septembre 1806. A cette date, le duc de Palmella retourne dans sa patrie où il va bientôt se marier et oublier Corinne. Mais pendant quelques mois il a subi l'ascendant littéraire de Mme

1. *Relações Francesas do Romantismo Português*, Vitorino Nemésio. Coimbra, 1936, p. 31, 36.

2. M. A. Vaz de Carvalho, *Vida do duque de Pamella*, 1898. Voir aussi : *Le secret de Corinne. Oswald et Prosper de Barante*, par Dina Lanfredini. Cahier Staëlien, nº 7, *Occident*, Attinger.

de Staël et s'est efforcé, à son tour, de lui faire apprécier les beautés de la littérature et de la langue de son pays. Avec lui, Mme de Staël a complété ses notions encore vagues à ce sujet et, pour retenir le jeune amoureux, elle imagine un travail en commun. A Auxerre, en 1806, ils commencent ensemble une traduction des *Lusiades* en vers français. Don Pedro montre au début beaucoup d'ardeur et apporte chaque jour des « octaves » que Mme de Staël retouche. De nombreuses allusions à cette touchante collaboration sont faites dans la correspondance de Mme de Staël et de don Pedro. Corinne doit écrire la préface qui est déjà « toute dans mon cœur ». Mais don Pedro se lasse le premier. La traduction des *Lusiades* restera inachevée et en décembre 1806 Mme de Staël écrit mélancoliquement au comte Alborghetti : « Il avait entrepris cet été à la campagne en Bourgogne chez moi une traduction de Camoëns en vers français qui étoit vraiment étonnante pour un étranger. — Mais que devient le Portugal ? » Les fragments de cet essai seront publiés plus tard dans l'*Investigador Portuguez* à Londres [1]. C'est donc par l'obligeant intermédiaire du duc de Palmella que Mme de Staël aura enfin acquis une culture portugaise assez étendue pour juger finement des principaux chefs-d'œuvre et les comparer aux littératures voisines. L'aimable érudit et philosophe Ballanche, qui rencontrera plusieurs fois Mme de Staël à Lyon, et qui vivait dans l'intimité de Mme Récamier, connaissait aussi *Les Lusiades*. Il composa en 1809, c'est-à-dire l'année où Mme de Stael fit le plus long séjour à Lyon, une nouvelle restée longtemps inédite, sur l'épisode de *Inès de Castro* [2]. Ballanche fit même une lecture de cette nouvelle à l'Académie de Lyon en juin 1811 et tous les assistants furent émus aux larmes.

Lorsque, en 1811, Sismonde de Sismondi cherche des biographes pour les articles que son ami Michaud veut réunir en une *Biographie Universelle*, il pense tout naturellement à Mme de Staël. Elle accepte d'abord d'écrire l'article sur *Aspasie* puis offre d'elle-même celui sur Camoëns. Elle pen-

1. Les mêmes extraits ont été reproduits dans *Insituto de Coimbra*, nº 1856 à 1858.

2. Cette nouvelle non éditée dans les œuvres complètes de Ballanche fut publiée pour la première fois par Gaston Franniel à Lyon en 1904.

sait donc connaître le sujet suffisamment à fond. Cependant elle consulte Guillaume Schlegel qui, éloigné de Coppet par la police Impériale, passe cet hiver-là à Berne. Le 10 janvier 1812 il lui écrit :

« Je me réjouis que vous fassiez l'article sur Camoëns pour la Biographie, mais je voudrais être auprès de vous pour vous indiquer les passages peu connus de son poème qui prétend à des traits éloquents. Ce qu'il y a de beau, c'est que les derniers malheurs du poète sont liés avec la catastrophe tragique du roi Sébastien. Le chantre de l'héroïsme portugais en porta le deuil et peut-être en mourut de chagrin. Ses prophéties sur les grandes destinées du jeune roi ne furent pas remplies. Il y a dans *Europa* un très bel article de mon frère sur Camoëns et La Lusiade [1] »...

Aussitôt il envoie à Coppet les deux volumes d'*Europa* contenant l'article de Frédéric Schlegel sur Camoëns. « Dites-moi s'il vous satisfait. » Mais Guillaume Schlegel avoue que « pour écrire sur ce sujet il faudrait que je renouvelasse mes souvenirs en relisant *La Lusiade* ». Il recommande à Mme de Staël de ne pas oublier les autres poésies de Camoëns, « surtout ses poésies amoureuses [2], le sonnet sur *Jacob et Rachel* ».

Cependant Mme de Staël écrit l'article à main levée, sans s'embarrasser de beaucoup de documents. C'est à peine si elle prend le temps de lire l'article de Frédéric Schlegel. Le volume expédié de Berne le 12 janvier n'a pas dû arriver à Coppet avant le 15. Or, le 12 février, non seulement Schlegel a déjà reçu le manuscrit de Mme de Staël, mais il a eu le temps de rédiger lui-même ses remarques et de les renvoyer à Coppet. On voit d'ailleurs par les brouillons conservés à Coppet que l'article a été écrit très vite et mis au net sans grandes retouches. Une copie est expédiée à Berne où Guillaume Schlegel a cherché en vain à se procurer un Camoëns et doit se résigner à faire de mémoire quelques observations. Le manuscrit de cette critique a été conservé. C'est un document très important autant pour la comparaison des textes que pour l'étude de la façon dont Mme de Staël et Schlegel

1. A. W. Schlegel à Mme de Staël, Berne, 10 janvier 1812. *Archives de Broglie.*
2. On sait que le joli sonnet sur *Barbara* la captive ravissait Chateaubriand (Le Gentil, *Camoëns*, Introduction, p. 7).

collaboraient [1]. Il suffit de rapprocher les deux textes pour constater que Mme de Staël possède une science de Camoëns et de la littérature portugaise tout à fait indépendante de celle de Guillaume Schlegel. Elle a retenu les critiques qui sont justes et, avec un bon sens presque divinatoire, elle a ignoré ou rejeté celles qui étaient fausses. Elle tient tête aux arguments souvent un peu lourds du critique allemand, et c'est elle qui aura raison. Elle fait, par exemple, de très ingénieuses remarques sur le mélange du paganisme et du christianisme et trouve que cet emploi de la mythologie et « l'imitation des ouvrages classiques nuisent à l'orginalité des tableaux qu'on s'attend à trouver dans un poème où l'Inde et l'Afrique sont décrites par celui qui les a lui-même parcourues ». Camoëns, dit-elle encore, « s'est trop conformé dans ses descriptions à la théorie reçue des beaux arts ». En effet, il n'a guère essayé de rendre les « beautés de la nature du midi », ses « désordres » et ses « bizarreries » dont Mme de Staël avoue qu'elle recherche « avec avidité » les détails. Guillaume Schlegel n'a pas les mêmes curiosités. La couleur locale lui paraît tout à fait suffisante. Il y trouve même « beaucoup d'oriental », ce qui n'est pas exact. Mme de Staël introduit ici une notion d'exotisme toute nouvelle que Guillaume Schlegel, malgré ses prétentions révolutionnaires, ne conçoit pas encore d'une manière aussi totale et qui le scandalise même quelque peu. Cependant quelques-unes des appréciations de Guillaume Schlegel sont justifiées. Il fait observer à Mme de Staël combien le caractère historique est plus accentué dans *Les Lusiades* que dans la *Jérusalem* du Tasse. Camoëns est réaliste et son mélange de l'histoire avec la technique est très italien. Schlegel le sent et suggère à Mme de Staël d'étudier Sannazar. Pour la première fois en France, il est parlé des poésies lyriques et des sonnets de Camoëns dont Mme de Staël devait la révélation aux frères Schlegel, qui les avaient traduits et commentés en allemand. L'article de Mme de Staël contient, selon son habitude, de nombreuses allusions à la politique contempo-

1. On trouvera une étude sur ce sujet et les textes comparés de Mme de Staël et de G. Schlegel dans l'appendice I de mon travail sur *Auguste-Guillaume Schlegel et Madame de Staël* (Thèse présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris, 1938). (Éditions Albert, Paris, 1938.)

raine et à sa propre situation vis-à-vis de la dictature de Napoléon [1]. Ces allusions permettent de voir combien Mme de Staël connaissait mieux en 1812 qu'en 1800 l'histoire et les mœurs des Portugais et comprenait tout le parti qu'elle pouvait tirer de rapprochements ingénieux. Plusieurs paragraphes de son article ont d'ailleurs été supprimés — sans doute par la censure Impériale — et n'ont pas été rétablis lors de la publication des *œuvres complètes* [2].

A la fin de ses « Remarques », Guillaume Schlegel donne à Mme de Staël de nombreuses indications bibliographiques. Il lui conseille de citer les traductions qu'on a faites des *Lusiades* dans les différentes langues. « Elles doivent se trouver, dit-il, dans les notes de Blankenbourg au dictionnaire de Sulzer qui est sûrement à la bibliothèque de Genève [3] ». Il signale encore une bonne traduction italienne et une traduction allemande « dans le mètre de l'original » [4]. La bibliothèque de Mme de Staël à Coppet ne contient que la traduction bien connue de *La Lusiade* en français par Duperron de Casterra (Paris, 1768).

Peut-être est-il intéressant de se demander comment les œuvres de Mme de Staël ont à leur tour pénétré en Portugal. Les éditions originales de *Delphine* et de *Corinne* ne pouvaient être lues que par une élite. Cependant on vendait à Lisbonne, dès 1825, l'édition de *Delphine* avec l'avant-propos de Sainte-Beuve et le livre *De l'Allemagne* avec le prologue de X. Marmier. Dès 1835 parut une traduction de *Corinne* en portugais par Francilio. *Delphine* fut traduite en 1843 par Ana da Mato e Silvo. La petite pièce dramatique : *Agar dans le Désert* fut aussi traduite et même jouée dans les salons de Lisbonne [5].

Les détails sur les relations sentimentales de Mme de Staël avec don Pedro de Souza-Holstein, duc de Palmella, ne furent

1. Dans l'œuvre même de Camoens, plusieurs passages sur l'exil s'appliquaient très bien à Mme de Staël et elle le sentait : par exemple *l'Élégie sur l'exil* dans le *Ribatejo*.

2. Pour le texte complet de l'article de Mme de Staël, sur Camoëns, cf. ma thèse, appendice I.

3. Cf. appendice I.

4. Sans doute la traduction de Kuhn et Winkler, *Die Lusiaden des Camoëns aus dem Portugiesischen übersetzt*, Leipzig, 1807-1808.

5. Vitorino Nemésio, *op. cit.*, p. 36.

connues que vers 1900 après la publication de la *Vida do Duque de Palmella* par Maria Amalia Vaz de Carvalho. Une étude documentée sur le Marquis de Souza Botelho et sa femme la comtesse de Flahaut, en tant que familiers de Coppet, est encore à faire. Les recherches sur l'influence des frères Schlegel au point de vue de la littérature espagnole et portugaise mériteraient aussi d'être poussées plus loin. J'ai voulu seulement ici démontrer une fois de plus, que Mme de Staël toujours consciencieuse en ses écrits, n'a pas entrepris à la légère un travail sur Camoëns. Si elle a choisi ce grand sujet c'est qu'elle se sentait capable de le bien traiter. Elle n'a manqué ni de documents ni d'interprètes et son article, très complet pour l'époque, est plein d'aperçus inédits. Elle devine ce qu'elle ne sait pas et sa sensibilité est toujours en avance sur son temps. Elle a donc, après une lente et sérieuse initiation, contribué pour une part importante à la diffusion des œuvres de Camoëns, en France, ouvrant sur ces questions, comme sur tant d'autres, des voies nouvelles.

Comtesse Jean de Pange.

LAMARTINE, BYRON ET Mme GUICCIOLI

Les archives de Saint-Point renferment un dossier qui s'intitule « *Notes sur mes lectures* ». Le titre est un peu trompeur. Il ne s'agit pas de notes de travail ; il n'y a là que des pages toutes prêtes pour l'impression, les unes sur la poésie en général, d'autres sur Newton, d'autres sur l'*Imitation de Jésus-Christ*. Et c'est précisément sous ce titre : « *Notes sur mes lectures, ou les beautés de l'esprit humain* » que Lamartine publia, dans le journal *Le Siècle*, au printemps de 1856, les textes mêmes que contient le dossier de Saint-Point. L'étude sur l'*Imitation de Jésus-Christ* parut dans les numéros des 16 mars, 30 mars et 13 avril ; le 27 avril, c'est le fragment sur *Newton* ; les notes sur la poésie furent publiées le 15 juin. En outre, le 11 mai, le 25 mai et le 9 juin, trois articles de Lamartine avaient paru, concernant Byron.

C'était le temps où Lamartine lançait son *Cours Familier de Littérature* ; il en détachait d'avance quelques éléments, les proposait au public dans les colonnes d'un des plus grands journaux de l'époque, et comptait sur cette publicité retentissante pour mettre en appétit les lecteurs et recruter des abonnés. Les remarques sur Byron étaient présentées dans *Le Siècle* comme appartenant à un « entretien » prévu pour la « deuxième année » du *Cours Familier* (c'est-à-dire pour 1857). Le *Cours* ne s'occupa point de Byron ni en 1857 ni les années suivantes. Lamartine avait en effet résolu de réserver ce grand sujet. Il en voulait faire un livre qu'il publierait à part, en dehors de son *Cours*, et qui lui fournirait ainsi des ressources supplémentaires. Mais ce n'était pas

seulement, semble-t-il, ces raisons commerciales qui le décidaient à une publication séparée. Le personnage de Byron lui tenait à cœur, très particulièrement [1]. Il l'exceptait du tout-venant dont s'alimentait, vaille que vaille, la prose mercenaire du *Cours Familier* ; et il avait, sur Byron, des choses à dire, des détails neufs à apporter, qui méritaient mieux que la présentation morcelée, humiliée, d'un périodique.

Déjà, dans le dixième Entretien du *Cours* (« *Une nuit de souvenirs* »), alors qu'il évoquait, en une sorte de revue des ombres, les grands hommes et les femmes illustres qu'il lui avait été donné jadis d'approcher, ou seulement d'entrevoir, ses lecteurs avaient pu découvrir, au bas d'une page [2], une indication rapidement glissée, une allusion précise mais tout de même encore réticente, à quelqu'un auprès de qui Lamartine s'était renseigné et qui lui avait procuré, sur le poète de *Childe Harold*, des renseignements incomparables.

« Je n'oserais, disait-il, écrire son portrait sur un simple coup d'œil ; mais voici quelques lignes inédites de ce portrait. Ces lignes nous ont été communiquées récemment par une personne qui lui fut chère et qui revoit sa physionomie à travers le temps, à travers la mort. »

Il s'agissait de la marquise de Boissy, ex-comtesse Guiccioli. Or il existe à Saint-Point cinq lettres de Mme de Boissy à Lamartine. Trois de ces lettres sont datées de 1856 ; les autres de 1865. La première est du 21 mars 1856. On y voit qu'à ce moment Lamartine avait déjà rédigé, d'après ses conversations avec Mme de Boissy, toute une relation sur cette aventure d'amour qui avait tenu, dans la vie sentimentale de Byron, une si grande place.

Paris, 21 mars 1856.

Mon cher Monsieur de Lamartine,

Qu'elles ont été charmantes, nos promenades à cette belle villa Pamphili et que votre description est belle et touchante ! On

1. Cf. E. Estève, *Byron et le romantisme français*, 1907, p. 312 sqq. Et, sur l'espèce de fascination, d'admiration hostile, de tentation qu'éprouvait Lamartine à l'égard de Byron, cf. également H. Guillemin, *Le « Jocelyn » de Lamartine*, 1936, p. 580-582.

2. *C. F. L*, t. II, p. 261.

ne voudrait pas y changer un accent ! Et cependant, comme vous mettez dans ma bouche la partie historique, me sera-t-il permis de ne pas me mettre d'accord avec ce qui a été imprimé par d'autres biographes de Lord Byron, et entre autres par Moore ?

Je suis donc occupée à rédiger une courte narration où les faits seront fidèlement produits. Elle pourra vous servir à rectifier quelques inexactitudes du récit que je vous ai fait trop à la hâte, et à développer quelques circonstances trop connues pour être passées sous silence. Il y aura donc bien peu à retrancher à votre beau récit, mais quelques faits à ajouter.

Quant aux lettres, mon cher Monsieur de Lamartine, je viens de les examiner de nouveau, et je me persuade davantage que, même traduites avec votre immense talent, elles n'auraient pas encore cette teinte platonique qui seule pourrait les faire accepter, et me faire pardonner de les avoir, de mon vivant, livrées à la publicité.

J'en ai fait cependant un classement méthodique et je consens à vous les communiquer s'il peut vous être agréable, très convaincue que cette grande et belle âme de poète, si peu connue, gagnera à être jugée par vous sur des preuves si vivantes.

Croyez à tous mes sentiments d'admiration et de dévouement.

Th. de Boissy.

Cette lettre pose un problème que je n'ai pu, je l'avoue, résoudre très exactement. Theresa de Boissy évoque les « promenades » qu'elle fit avec Lamartine à la « belle villa Pamphili » ; le texte que le poète lui avait confié — et que nous connaissons maintenant — contient en effet le rappel de ce commun souvenir :

« Nous nous promenions souvent, elle et moi — écrit Lamartine — dans ces beaux jardins des villas de Rome où il n'y a pas d'hiver grâce au soleil dans le ciel et aux cyprès sur la terre. Les longues allées solitaires de la villa Pamphili, bordées de haies de lauriers, entendirent souvent nos entretiens dans leurs ombres. »

Quand donc Lamartine rencontra-t-il pour la première fois Mme Guiccioli ? à quelle époque de sa vie ont donc eu lieu ces promenades ?

« J'étais à Rome en 182... », se contente d'écrire Lamartine. Pourquoi se refuse-t-il à inscrire la date tout entière ? Ne se souvient-il plus ? A quel scrupule obéit-il ? Nous serions

presque tentés de croire qu'il invente si nous n'avions sous les yeux justement cette lettre de 1856 qui atteste, de manière indiscutable, l'authenticité de cette rencontre romaine. « J'y vivais très retiré... ; une circonstance fortuite me procura le bonheur de connaître la belle Theresa *** peu de temps après la mort de Byron » ; une fête fut donnée « aux ambassadeurs par le prince Torlonia » ; Lamartine s'y trouva convié ; Mme Guiccioli était invitée également. Le détail qui suit a son importance (si toutefois il est véritable) : la première pensée de Lamartine aurait été de fuir, d'éviter qu'on le présentât à la comtesse ; « quelques vers de moi, dans le cinquième chant de *Childe Harold*, dépeignaient cette femme séduisante en Aspasie vénitienne... C'était une calomnie de l'imagination. » Mme Guiccioli, cependant, serait allée à lui, d'elle-même ; elle lui aurait dit : « Je devrais vous haïr » ; mais non ; elle ne le haïssait point ; elle avait oublié l'outrage littéraire ; il avait « si bien parlé » de Byron dans son poème que tout le reste était effacé...

« Chaque jour de cet hiver à Rome cimenta entre nous d'abord une liaison de salon assidue, puis une de ces amitiés confiantes qui naissent de peu de jours entre les personnes qui se sont longtemps cherchées. »

Ainsi la rencontre de Lamartine et de Thérèsa Guiccioli est postérieure à la publication du *Dernier chant du Pèlerinage d'Harold* (mai 1825), et antérieure à septembre 1828, date à laquelle Lamartine quitte son poste de Florence pour rentrer définitivement en France. En juillet 1825 Lamartine a été nommé premier secrétaire à la Légation de Florence ; il a pris ses fonctions en septembre ; en octobre 1826 il est devenu chargé d'affaires ; en septembre 1828, il s'en va. Où placer, dans tout cela, « un hiver à Rome » ? Sa *Correspondance* nous le montre bien quittant Florence de temps à autre pour se rendre à Pise, à Parme, à Modène ou pour passer l'été à Livourne ; mais entre 1825 et 1828 aucune lettre datée de Rome. Oui certes, il a passé des mois d'hiver à Rome, mais c'était en 1821, et Theresa était alors auprès de Byron à Ravenne. Nous le voyons bien, le 4 août 1827, demander à Virieu : « Veux-tu passer l'hiver à Florence ou à Rome ? L'un et l'autre me seront à peu près indifférents » ;

mais en décembre, comme en janvier, comme en février 1828, il est à Florence où il a fort à faire : « bals masqués, dîners, soupers, cour, il n'y a pas de relâche » (à son père, Florence, 27 janvier 1828). Aucun moyen d'assigner la date de 1828 à ce séjour dans la ville éternelle. Et pourtant il eut lieu tout de même ; force nous est donc de conclure que Lamartine en a seulement exagéré, dans son récit de 1856, la durée, et qu'il a dû passer à Rome, en 1826 ou 1827, quelques jours dont aucun texte dans la *Correspondance* — si incomplète encore, il est vrai — n'a transmis jusqu'à nous le souvenir.

Quelques jours après sa première lettre, Mme de Boissy fait tenir à Lamartine ce qu'elle lui a promis :

« .... Je ne veux pas manquer à ma parole et je vous envoie quelques pages de la narration que je vous ai promise. Ce n'est que la première partie ; l'autre je ne l'ai pas encore terminée, et je vous la donnerai aussitôt qu'elle le sera.

« C'est une simple narration, très abrégée, de l'histoire que vous m'avez demandée. Vous serez indulgent, comme vous devez l'être pour tout, pour le mauvais français dans lequel elle est écrite ! Mais son seul but (après celui de ne pas vous refuser) est de vous mettre à même de rectifier, pour votre charmant épisode, quelques circonstances un peu connues à cause de l'ouvrage de Moore. Mais tout en croyant la rectification nécessaire, je la regrette, car je trouve votre récit si ravissant et si simple que je n'y voudrais rien changer, à l'exception de quelques paroles un peu brûlantes.

« J'ai voulu me confesser à vous, car, pour employer vos expressions, *vous êtes vous*. Mais je ne pense pas qu'il soit nécessaire de tout dire au monde indiscret ou indifférent. Par exemple, sera-t-il nécessaire de parler de mon séjour à La Mira ? Pour les âmes vulgaires, ce vrai-là ne serait peut-être pas vraisemblable. Vous serez le juge suprême. »

Enfin, pour ne rien vous refuser, je renferme dans un portefeuille, dont je vous envoie la clef, quelques-unes des lettres de Lord Byron qui regardent l'époque dont parle la première partie de la narration. Vos seules mains peuvent toucher ces feuilles pour moi sacrées. Vous sentirez dans la simplicité de son style, toute la grandeur de ce cœur aimant qui palpitait en les écrivant. Cependant, l'écriture est peu lisible, et cela, joint à la langue étrangère, vous rendra la lecture pénible. Je voudrais donc vous demander une séance pour vous les lire moi-même et vous expliquer une foule de petites choses que je crois, sans cela, inintelligibles...

Voilà donc Lamartine bien documenté. Il est allé voir, au début de 1856, Mme de Boissy dans l'intention de l'interroger sur Byron ; elle n'est aucunement discrète sur ses amours déjà lointaines avec l'homme de génie dont elle a été, pendant plus de quatre ans, la maîtresse. Elle a fourni jadis à Moore bien des renseignements ; elle a même écrit déjà pour lui, de sa main, toute une notice passionnée dont elle accuse Moore, du reste, d'avoir fait mauvais usage, en accablant injustement celui dont elle vénère la mémoire. Lamartine n'ignore pas que son vieil ami bourguignon, Léon Bruys d'Ouilly, auquel il a dédié, en 1839, ses *Recueillements*, a été, lui aussi, fort lié autrefois avec Theresa et que, même, c'est en souvenir d'elle qu'il a intitulé *Thérèse* ce petit poème pastoral publié, en 1836, dans l'ombre de *Jocelyn*. Mme de Boissy a toujours eu le goût des poètes et Léon Bruys, qui a dépensé pour elle une fortune, ne regrette rien de tant de folies [1].

Elle n'est plus jeune, à présent ; elle n'est pas non plus une vieille dame. En 1856, elle doit avoir cinquante-quatre ans. Chateaubriand a parlé d'elle, sans gentillesse, dans les *Mémoires d'Outre-Tombe*, mais c'est qu'il n'aimait point Byron ; il l'avait aperçue en 1829, à Rome :

« Je vis l'autre jour passer une voiture dans laquelle était une femme encore de quelque jeunesse ; à ses cheveux blonds, au galbe mal ébauché de sa taille, à l'inélégance de sa beauté je l'ai prise pour une grasse et blanche étrangère de la Westphalie ; c'était Mme Guiccioli. Rien ne s'arrangeait moins avec le souvenir de Lord Byron. Qu'importe ? La fille de Ravenne — dont au reste le poète était las lorsqu'il prit le parti de mourir — n'en ira pas moins, conduite par la Muse, se placer dans l'Elysée, en augmentant les divinités de la tombe [2]. »

1. Léon Bruys était parti pour l'Italie avec Quinet en mai 1832. Lamartine leur avait remis des lettres de recommandation pour M. de Barante, notre ambassadeur à Turin, et pour Antoir, le chancelier de la légation de Florence. Ils étaient tous deux bien résolus à tâcher d'entrer en relations avec Mme Guiccioli, et grisés d'avance. En janvier 1831, Quinet écrivait dans une lettre, à propos de *Mémoires* de Byron qu'il venait de lire : « Son amour pour la comtesse Guiccioli me donne envie de la voir. » En 1833, dans *Ahasvérus* (Quatrième Journée), Quinet donna place, nommément, à « la comtesse Guiccioli » parmi les figures idéales de la poésie européenne, entre « Mlle Aïssé » et le « chœur de Desdémone, Juliette, Clarisse Harlowe, Mignon, Julie de Wolmar, Virginie et Atala » (*Ahasvérus*, p. 433).

2. *Mémoires d'Outre-Tombe*, éd. Biré, t. V, p. 150.

La somptuosité un peu pompeuse, un peu ironique, des dernières lignes aggravait encore, au lieu de les racheter, les cruautés du paragraphe. Mais Lamartine détestait Chateaubriand et ne s'en cachait point [1] ; raison de plus, pour Mme de Boissy, d'être accueillante à l'auteur des *Méditations* ; c'était un poète, et selon son cœur ; il avait été très désobligeant pour elle dans son *Dernier chant d'Harold*, mais c'était en vers : et puis, à cette date, il ne la connaissait point ; le charme n'avait pas encore pu agir ; sans doute ne s'était-il pas montré aussi charmant, aussi tendrement exigeant que Léon Bruys, et il n'est pas défendu de croire que Theresa, sans lui en tenir vraiment rigueur, jugeait tout de même que ç'avait été bien dommage ; mais il était prévenant, plein d'urbanité et de louanges ; étrangère, elle n'avait contre lui, pour son rôle en 1848, aucun des ressentiments que les hautes classes en France lui vouaient si tenacement ; elle avait admiré son courage, jugé qu'il s'était conduit en héros, ainsi qu'un autre Byron ; elle était prête à lui livrer toutes les confidences qu'il désirerait. M. de Boissy n'était pas jaloux : dans le salon de son hôtel un portrait de Byron s'imposait aux regards ; elle se plaçait sous cette image lorsqu'elle recevait des visites, amenant elle-même la conversation sur son amant prestigieux. Boissy, singulier bonhomme, immensément riche, présentait, paraît-il, assez volontiers la marquise en ces termes : « Madame de Boissy, ma femme, ancienne maîtresse de Lord Byron » [2].

Pour Lamartine elle se risquait même à se dessaisir un moment des lettres d'amour que Byron lui avait écrites ; c'était une grande témérité ; elle le savait ; mais elle ne pouvait résister à ce plaisir inépuisable de démontrer à l'univers combien Byron l'avait aimée. Elle espérait que Lamartine serait adroitement imprudent, convenablement indiscret ; qu'il dirait, avec cet art du « nuage doré » que lui reconnaissait Sainte-Beuve, bien des choses ardentes qu'elle-même n'osait révéler. Quel trésor elle lui confiait ! Impatiente de connaître l'émotion qu'elle allait ainsi lui donner, elle en

1. Cf. les témoignages de Marcellus dans *Chateaubriand et son temps*, et de H. de Lacretelle dans *Lamartine et ses amis* ; et, mieux encore, les Entretiens 161-165 du *Cours familier de Littérature*.

2. Cf. Lord Malmesbury. *Mémoires d'un ancien ministre*, p. 20-22 et 51.

voulait jouir sans attendre ; elle voulait être près de lui quand il lirait ces « feuilles sacrées », les lui commenter à mesure, les lui lire elle-même, de sa propre bouche ; cette impudeur la ravissait. Quant au public, peut-être fallait-il, malgré tout, conserver à son intention, sur certains détails, un peu de prudence. Le « séjour à La Mira » la tracassait. Était-il nécessaire d'en parler ? Que Byron ait vécu sous son toit, à Ravenne, en même temps que son mari, c'était là chose normale, hautement avouable ; mais qu'elle-même fût allée, ensuite, vivre seule chez lui, à Venise, l'attentat était si flagrant au code des usages (ce code non écrit, si curieux, qui réglait en l'Italie les amours illicites) qu'elle hésitait, qu'elle inclinait à conseiller, sur ce point, le silence : « pour les âmes vulgaires ce vrai-là ne serait peut-être pas vraisemblable ».

3 avril 1856 ; Mme de Boissy a achevé sa « narration » :

Mon cher Monsieur de Lamartine,

Je vous envoie la suite du récit que je vous avais promis.

Vous avez à présent l'histoire complète de cet épisode qui a tenu dans ma vie une place si importante et si douloureuse. Personne encore n'avait été initié d'une manière aussi complète à ce cruel roman qui est mon histoire, parce que vous êtes le seul que j'ai cru digne d'une confiance à laquelle je n'ai pas mis de limites. Je tiens à votre disposition les documents qui se rattachent d'une manière intime aux circonstances les plus graves de cette époque de ma vie.

Le récit que je vous envoie est destiné à être lu de vous seul ; pour le faire, je n'ai consulté que la vérité, sans aucune prétention littéraire ; ce n'est qu'une simple et rude toile destinée à recevoir vos magiques couleurs.

Si par la suite, lorsque vous écrirez la vie de Lord Byron, je puis vous être utile avec quelques autres détails ou de quelque autre manière, je serai heureuse de faire ce que vous me demanderez. Et cela à cause de vous et de lui.

Mille et mille choses, comme on peut les dire seulement à vous et de vous. Theresa de Boissy.

Lamartine s'employa-t-il tout de suite à rédiger sa *Vie de Lord Byron* ? Je n'en suis pas certain. Cependant l'exis-

tence des fragments publiés par *Le Siècle* en mai et en juin laisse croire qu'il en composa du moins, dès le printemps de 1856, une partie. Il ne pouvait non plus conserver bien longtemps par devers lui les lettres autographes de Byron ; le silence de Mme de Boissy, dans son petit mot du 3 avril, quant à ces textes si précieux pourrait même faire supposer que Lamartine les lui avait restitués sur l'heure après qu'elle les lui eut traduits et commentés. Mais comment expliquer ce délai, cette attente, ce peu d'empressement, cet extraordinaire retard pour la mise au jour, par Lamartine, de la biographie complète ?

En novembre 1856, dans le dixième Entretien du *Cours Familier*, il utilise une page seulement — très verbeuse, très vide d'intérêt — de la relation que lui a remise Mme de Boissy. Cela prétend être un portrait physique de Lord Byron ; ce n'est qu'un hymne, fort exalté, sur l'indicible beauté du héros. Lamartine, à cette date, n'a du reste pas encore renoncé à nous faire croire qu'il a personnellement entr'aperçu Byron. En 1849, dans le « commentaire » qu'il annexe, pour l'édition « des Souscripteurs » à sa Méditation *L'Homme*, il affirme avoir vu Byron, en 1819, à Genève, sur un quai [1]. En 1856, rectification ; décidément non ; ce n'est pas en 1819, c'est en 1815 qu'il l'a rencontré, et dans des circonstances bien plus romanesques : sur le lac de Genève, pendant une tempête, à la lueur des éclairs [2]. Dans sa *Vie de Lord Byron*, au contraire, Lamartine renoncera enfin à ces fantaisies maladroites.

En 1857, dans le seizième Entretien du *Cours* [3], une phrase brutale sur Byron, inattendue, cruelle :

« Si Boileau n'avait pas été maladif, il n'aurait pas écrit de satires ; et si Lord Byron, de nos jours, n'avait pas été boiteux, il n'aurait pas écrit *Don Juan*, cette vengeance d'un esprit perverti par l'orgueil souffrant contre ceux qui marchent droit. »

Mme de Boissy en reçut un coup au cœur, nous en aurons la

1. Malheureusement il ne semble pas que Lamartine soit allé à Genève en 1819 ; quant à Byron, il n'a pas quitté l'Italie cette année-là.

2. Cette fois encore, Lamartine jouait de malchance. C'est seulement en mai 1816 que Byron vint s'établir à Genève.

3. *C. F. L.*, t. III, p. 259.

preuve. Écrivit-elle à Lamartine ? Les archives de Saint-Point ne nous révèlent rien qui permettent de l'affirmer.

Le temps passe, et la *Vie de Lord Byron* ne paraît toujours pas. Au début de l'année 1860, Lamartine lance la circulaire annonçant l'édition par lui-même de ses « Œuvres complètes, publiées ou inédites »[1] ; parmi les « dix volumes entièrement inédits » que Lamartine promettait aux souscripteurs éventuels, figurait la *Vie de Lord Byron* ; les *Œuvres complètes* parurent de 1860 à 1863 ; la *Vie de Lord Byron* ne s'y trouvait point[2].

Mme Guiccioli avait fait paraître, anonymement, une « *Lettre à M. le comte de* *** », lettre datée du 17 juin 1860, où elle s'exprimait comme suit :

« J'ai reçu, il y a quelque temps, un prospectus de souscription à une grande édition des œuvres de M. de Lamartine. Vous savez que, lorsqu'il s'agit de M. de Lamartine, je ne voudrais jamais manquer une occasion de lui témoigner ma sympathie ; mais cette fois-ci je vois sur le programme figurer la promesse d'une *Vie* inédite de Lord Byron. Cette annonce doit effrayer les amis de ce grand homme, car ils se souviennent, avec une trop pénible anxiété, du numéro seize du *Cours littéraire* pour décider sans plus ample information de s'inscrire parmi les souscripteurs » ;

Venait ensuite un ardent appel à Lamartine lui-même pour qu'il ouvrît enfin les yeux à la vérité et rendît à Byron cette justice qu'il lui refusait : « M. de Lamartine ajoutera-t-il à toutes les preuves de courage et de noblesse d'âme qu'il a données au monde celle aussi d'avouer qu'il s'est trompé sur

1. « Édition personnelle, définitive, unique », disait le prospectus, qui ajoutait « monument de bibliothèque, ne se vendant pas en librairie, réservé aux seuls souscripteurs » ; cent deux volumes ; « comme ces cent deux volumes formeraient une collection typographique trop considérable, M. de Lamartine les a fait contenir en quarante volumes de grand format in-8°, de cinq à six cents pages » ; huit francs le volume, « ce qui porte le prix total des œuvres complètes ou de ces cent deux volumes primitifs à 320 francs ».

2. Les souscripteurs furent singulièrement escroqués dans cette aventure. La circulaire leur promettait : le recueil des discours et des articles politiques de Lamartine (6 volumes), le *Conseiller du Peuple* (2 volumes), l'*Histoire de l'Assemblée Constituante* (4 volumes), la *Vie d'Alexandre le Grand* (« sur les documents grecs »), une *Vie du Tasse, Antoniella*, les *Mémoires de ma mère*, la *Correspondance de l'auteur avec les personnages célèbres de son temps* (4 volumes), etc... Tout cela fut exclu des quarante volumes qu'ils reçurent.

Lord Byron ? » et Mme de Boissy lui rappelait que si lui-même « malgré ses titres à la reconnaissance de l'humanité » avait été traité en France, par certains, de « buveur de sang », « le même esprit de justice a bien pu également calomnier Lord Byron ».

Dans ses *Mémoires Politiques*, parus en 1863, Lamartine fit entrer une petite phrase aimable, et d'ailleurs tout à fait mensongère sur Mme Guiccioli, en déclarant que Byron, à Ravenne, avait « adoré une belle et patriotique italienne animée des sentiments héroïques qu'elle lui avait inspirés comme une Béatrice de la liberté ». [1] Il attribuait généreusement à Theresa les sentiments de son frère, le bouillant comte Pietro Gamba ; Theresa était, pour sa part, fort indifférente aux choses politiques.

Une lettre adressée par Lamartine, le 3 avril 1862, au directeur politique du *Constitutionnel* [2] nous apporte une indication précieuse. Lamartine rappelle à son correspondant que M. Mirès « pour qui, dit-il, j'ai longtemps travaillé depuis 1848 », avait eu « l'extrême obligeance », en qualité de gérant du *Constitutionnel*, de lui « prêter une somme de 60.000 francs sur le dépôt de deux ouvrages manuscrits, l'un intitulé *Manuscrit de ma mère*, l'autre *Vie de Lord Byron* » ; le 3 avril 1862 Lamartine annonçait sa détermination de retirer ces ouvrages : « des délicatesses de famille s'opposent fortement aujourd'hui à ce que le *Manuscrit de ma mère* soit publié ; quant à la *Vie de Lord Byron*, je désire aujourd'hui la racheter » ; et il offrait au directeur du *Constitutionnel* de le « désintéresser » en remboursant ces 60.000 francs non pas certes en argent liquide, mais, proposait-il, « en mandats à terme des acquéreurs de mes Œuvres complètes ». La négociation dut être assez difficile. Lamartine fut intraitable pour le *Manuscrit de ma mère* ; il lui fallait « prendre en considération les désirs légitimes d'une famille » que cette publication « affligerait vivement » ; il céda sur la *Vie de Lord Byron* qui demeura la propriété du journal.

C'est en effet sous le triste aspect d'un feuilleton que, finalement, vit le jour ce travail que Lamartine eût voulu

1. *Mémoires politiques*, t. I, p. 216.
2. Archives de Saint-Point.

réserver à un destin meilleur. La *Vie de Lord Byron* commença à paraître dans le numéro du 26 septembre 1865 ; elle se poursuivit, coupée d'interruptions, jusqu'au 2 décembre inclus [1].

L'ouvrage ne parut jamais en volume ; il faut aller aujourd'hui, si l'on veut en prendre connaissance, consulter à la Bibliothèque Nationale la collection du *Constitutionnel*. Dès l'introduction Lamartine révélait ses sources ; on peut même dire qu'il en faisait étalage.

« Nous avons vécu, déclarait-il, pendant plusieurs années à Florence en société avec le capitaine Medwin, le premier historiographe de Byron ; nous avons vécu en amitié à Pise, avec le célèbre écrivain et poète Rosini... Nous avons connu et fréquenté, en Italie, en Angleterre, et en France la célèbre Lady Blessington qui entrevit le poète à Gênes... et qui recueillit ses derniers adieux à l'Italie... ; nous avons recherché et recueilli en Grèce même les vestiges de sa courte campagne et de sa mort héroïque. »

mais surtout :

« nous connaissons intimement la personne pour laquelle Byron n'eut aucun secret pendant les dernières années de son existence... Elle nous a permis de puiser, avec discrétion, dans les trésors de sa mémoire et de son cœur... Nous devons à ses entretiens et à ses confidences la plupart des éclaircissements qui nous manquaient pour jeter une pleine lumière sur cette figure... »

et il concluait : « c'est à l'aide de ces documents vivants ou morts que nous avons composé cette biographie ».

C'était beaucoup promettre, pour bien peu tenir. Plus loin (numéros 6 et 7 octobre) Lamartine affirmait encore qu'il avait « également retrouvé à Smyrne des souvenirs (de Byron) tout tièdes encore dans la mémoire de l'antiquaire français, M. Fauvel » ; «que d'heures délicieuses, s'écriait-il, n'avons-nous pas passées... à écouter ce spirituel vieillard » [2] !

1. Le texte occupe le feuilleton du journal du 26 au 30 septembre puis du 3 au 7 octobre, puis du 11 au 14, puis du 18 au 22, etc... Parfois le feuilleton s'étend sur les première et deuxième pages ; parfois il ne figure qu'à la première page seulement.

2. En fait, Lamartine, arrivé le 27 mai 1833 à Smyrne, en était reparti le 30.

Mais si Lamartine rapportait, avec une complaisance ravie, les aigres propos de Fauvel sur Chateaubriand [1], il se bornait à nous assurer que l'antiquaire « adorait la mémoire » de Lord Byron. De même, à Djoun, au Liban, Lady Stanhope, paraît-il, « l'entretint de Lord Byron [qu'elle avait rencontré jadis au Cap Sunium] avec un souvenir présent et une admiration complète ». C'est dans le numéro du 16 novembre qu'apparaît Theresa Guiccioli, et voici comment Lamartine l'introduit dans son récit :

« Il était temps qu'un sentiment sérieux, bien que repoussé par la société et la religion, relevât le poète et l'homme de la versatilité du cœur et de la profanation du génie dans laquelle il se glorifiait de s'avilir à Venise... Ce fut à Venise, en 1818, qu'il reçut inopinément cette commotion électrique d'un regard d'une beauté encore à son aurore et toujours poétique, digne par elle-même comme par son adorateur de prendre sa place dans le ciel des poètes, entre les Béatrice, les Eléonore, les Laure immortalisées par l'amour ou par les faiblesses, même coupables, des hommes immortels. Tout le monde la nomme ; elle s'est nommée elle-même dans des pages transmises à Moore. Nous ne la nommerons pas ou nous ne la nommerons que par son nom de jeune fille afin de respecter en elle les noms réservés de son premier et de son deuxième époux. »

« J'écrivis, ajoute-t-il, il y a quelques années, mes conversations avec elle. Ces conversations qui n'ont jamais été imprimées et que j'extrais ici de mes souvenirs personnels, forment le document le plus intime et le plus véridique sur les circonstances qui précédèrent ou qui suivirent le dernier attachement de Lord Byron. Ce sont les années les plus agitées et les moins connues de sa vie racontées pour ainsi dire par la confidente de toutes ses pensées jusqu'à sa mort. A ce titre, ces pages de mes souvenirs sont des pages d'histoire ; les voici sans y rien changer ».

Majestueuse annonce que la suite ne justifie guère. Lamartine évoque cette Toscane où il a passé trois années, peu après Byron ; prétend qu'il a pu observer « dans le peuple,

1. « M. Fauvel appréciait peu M. de Chateaubriand comme voyageur. Il en racontait des anecdotes un peu ridicules, à propos de son insouciance à voir les lieux et les monuments qu'il voulait décrire, et à propos des sommes fabuleuses qu'il prétendait avoir dépensées pendant ce voyage en réalité très parcimonieusement accompli, sur des barques de pèlerins turcs, avec un chaudronnier de Smyrne pour toute suite. »

les préventions les plus méprisantes et les plus hostiles » contre l'auteur de *Childe Harold*, affirme que Lord Byron s'était « dépopularisé jusqu'à l'indignation et la colère ; ce qu'on lui reprochait surtout, c'était ses amis et ses satellites à cheval dont il était constamment accompagné dans ses excursions » ; à tout cela se mêle le souvenir assez mystérieux d'un amour sur lequel Lamartine s'était toujours tu ; en 1865, Mme de Lamartine est morte, et le vieux poète parle des jours d'autrefois plus librement qu'il ne l'a jamais fait[1] :

« Et moi aussi, dans ma jeunesse, j'ai promené souvent, non loin de Ravenne, comme le barde anglais, un songe d'amour personnifié dans une autre Béatrice, songe qui ne fut jamais révélé à celle qui ne le lisait que dans mon silence. »

Les lettres d'amour à Mme Guiccioli vont-elles lui servir à nous émouvoir ? Quelle désillusion ! Tout se passe comme si

1. Ce texte avait-il été rédigé du vivant même de Mme de Lamartine (on sait que le poète perdit sa femme le 21 mai 1863) ; aurait-il été ajouté par Lamartine postérieurement à cette date ? Ou bien ne faudrait-il pas chercher dans l'existence même de ce passage une des raisons qu'avait Lamartine de remettre toujours à plus tard la publication de son ouvrage ? « Les arbres de la *Pineta*, écrit Lamartine dans le *Constitutionnel* du 16 novembre 1865, me virent, bien des soirs, couché sur le sable tiède où rampent leurs racines. Je me souviendrai éternellement d'une de ces heures, sous la *Pineta*, en société de quelques-unes de ces belles femmes lettrées et musiciennes de la patrie de Rossini (Pesaro), ville de fêtes, voisine de Ravenne, la ville des tombeaux. C'était une clairière de la forêt ; le jour baissait ; celle que j'admirais entre toutes et qui ne voyait en moi qu'un étranger passant dans son ombre, était debout, nonchalemment adossée à un des pins de la clairière. J'étais accoudé sur le sable à ses pieds ; le soleil qui descendait rapidement dans la brume rosée de l'Adriatique, n'était plus qu'un globe de feu rougeâtre qui semblait flotter sur les cimes noires de la forêt. Il allongeait sur moi, en se retirant, l'ombre de la belle personne que je n'osais aimer. Je jouissais, à son insu, de ce contact impalpable ; ... à chaque mouvement qu'elle faisait pour changer d'attitude, je suivais imperceptiblement ce mouvement moi-même pour que son visage fût sans cesse entre le soleil et moi ... Elle s'en aperçut, sourit, rougit, changea d'arbre et donna à ses compagnes le signal du retour. Je marchai silencieux et recueilli derrière elle ; le sable fin de la Pineta que ses pieds foulaient et que le vent de la mer soulevait sous ses pas me volait au visage ... Ombre, sable et vent furent les seuls vestiges de ce jour ... soirée, délicieuse, et sans lendemain ... »

Cette allusion très énigmatique est peut-être, dans cette si médiocre *Vie de Lord Byron*, ce qu'il y a pour nous de plus important. Il est trop sûr que Lamartine arrange ici les choses, à son habitude, transpose, simplifie, embellit. Quelle réalité se cache sous ce développement romanesque ? Peut-être s'agit-il de Léna de Larche, retrouvée, en effet, à Florence ; après l'avoir haïe, au lendemain de leur aventure charnelle de 1819, Lamartine se reprit, nous le savons, à l'aimer, mais sans le lui avouer, semble-t-il (cf. Henri Guillemin et Georges Roth : *Lamartine et Mme de*

Lamartine s'était fort ennuyé à les lire et les estimait dépourvues d'intérêt. « Nous avons eu nous-même, déclarait-il, en notre possession cette correspondance » ; mais « qu'y a-t-il d'intéressant, au point de vue du public, dans l'éternelle répétition des mêmes mots exprimant le même sentiment ? » ; ces brûlants messages n'attestent en somme que la « stérilité de l'imagination » lorsqu'elle est « absorbée par le cœur » ; « le style est d'autant plus pauvre que l'âme est plus féconde. Telle est l'impression que nous avons reçue de ces lettres ». Infortunée Theresa ! C'était là tout ce que son illustre ami avait trouvé pour célébrer ces lettres qu'elle lui avait elle-même expliquées avec tant d'ardeur !

Suivait (*Constitutionnel* du 19 novembre) un texte intitulé : « *Pages des mémoires de la comtesse Theresa* *** ». Lamartine laissait la parole à Mme de Boissy ; la « courte narration » qu'elle lui avait remise en 1856 était là reproduite. Ce séjour à La Mira dont Mme de Boissy souhaitait qu'on ne parlât point n'était nullement omis (« Lord Byron offrit de me céder la villa qu'il avait louée depuis plusieurs années à La Mira ... Je ne voulus pas prendre une décision sans demander et obtenir le consentement du comte » ; le comte n'éleva aucune objection ; « mon père trouva cela singulier », mais ne put que s'incliner. (Theresa laisse même entendre que le comte Guiccioli avait avec Byron des affaires d'argent lucratives). Plutôt que de se donner la peine d'utiliser ces notes comme un canevas seulement, Lamartine les publiait donc telles quelles, se contentant, je pense, de quelques ajustements de style.

Mme de Boissy s'effara. Le jour même, 19 novembre, où elle lut dans le *Constitutionnel* sa propre prose, elle écrivit à Lamartine :

Mon cher Monsieur de Lamartine,

Je viens faire appel à votre loyauté et à votre délicatesse et

Larche. Grande Revue, septembre 1933), ou bien devons-nous chercher tout à fait ailleurs ?

Ce qui, en tout cas, est assez curieux, c'est que Lamartine, dans son *Dernier chant de Childe Harold*, lorsqu'il évoquait Mme Guiccioli sous les traits d'une « Aspasie vénitienne », avait songé à Mme de Larche et avait donné à la « courtisane », dans ses vers, le nom même de Léna.

je ne doute pas que vous ne cédiez à ma juste demande, en retour de la confiance que j'ai toujours placée en vous.

La déclaration que vous faites dans la *Vie de Lord Byron*, que les notes sur mes relations avec lui sont publiées avec mon autorisation, a produit un mauvais effet sur les personnes qui me touchent de près et ce mauvais effet a été encore augmenté en voyant que le récit est fait en mon propre nom. Je viens donc vous prier, si votre œuvre doit être éditée en volume ou reproduite d'une manière quelconque, de vouloir bien supprimer la déclaration de l'autorisation et de remplacer le pronom « je » par le pronom « elle ». Dès lors, la responsabilité de la rédaction n'est plus exclusivement la mienne. Ne trouveriez-vous pas aussi convenable que facile de remplacer par une initiale le nom de baptême Theresa, qui voilerait toujours un peu la personne que vous mettez en scène ? J'ose espérer tout cela de votre bonté et de votre délicatesse. Après moi, je laisse mon nom à tous les biographes, mais, de mon vivant, je me dois surtout à ceux qui me touchent de près. Vous me comprendrez et vous m'excuserez.

Vous m'avez peinte avec un pinceau plus digne de vous que de moi. Toutes les ombres et toutes les rigueurs, vous les avez gardées pour le grand poète. Mais pour cette appréciation que vous faites de lui, si contraire à toutes mes opinions, je n'ai rien à vous demander ni rien autre chose à dire si ce n'est que si cette appréciation est basée sur la vérité, elle restera, mais qu'elle tombera si elle ne l'est pas. Car je ne perds pas l'espoir que, tôt au tard, la justice à l'égard de Lord Byron ne doive être faite. Ses grandes qualités étaient réelles, ses défauts n'étaient qu'apparents et factices. Ceux qui l'ont approché de très près ont toujours porté sur lui ce jugement que la postérité, j'espère, écoutera.

Recevez en attendant, mon cher Monsieur de Lamartine, mes compliments très affectueux.

Marquise de Boissy.

P.-S. — J'aurais préféré aller vous dire tout ce que contient cette lettre, mais ne sachant pas si vous recevez, j'ai craint de vous déranger.

Lamartine répondit : nous n'avons pas sa lettre ; la *Vie de Lord Byron* continuait à paraître et, visiblement, Lamartine n'avait pas changé d'opinion depuis 1857.

A la fin de décembre, la Marquise de Boissy lui écrit de nouveau :

Mon cher Monsieur de Lamartine,

Je vous remercie de votre aimable réponse. Elle est telle que je l'attendais de vous.

Vous me demandez de vous écrire littéralement ce que je désire que vous disiez pour m'innocenter de toute « autorisation que je vous aurais donnée pour la publication des notes qui regardent mes relations avec le grand poète anglais ». Vous ajoutez que vous devez cela à la vérité et à la justice ; laissez-moi néanmoins vous en remercier comme si ce n'était pas un droit, mais une simple faveur.

Vous ferez mettre, dites-vous, dans les journaux, sans me citer, ce que je vous prierais de dire ; c'est peut-être le seul moyen de faire connaître la vérité ; et cependant la nécessité de poser de nouveau pour des journaux me rend perplexe. J'avoue que j'ai une répugnance extrême, instinctive et raisonnée, pour ces sortes d'exhibitions, quoiqu'il m'ait été impossible d'y échapper. C'est un de ces tours que la destinée nous joue souvent de nous soumettre à un sort contraire à notre caractère. Mais vous qui savez tout dire, vous saurez dire en votre nom, sans me citer, ce que vous venez de m'écrire, c'est-à-dire que la publication s'étant faite en votre absence et inopinément sans que vous ayez eu le temps de revoir, de corriger, de réparer, il en est résulté des erreurs, et que vous vous réservez de rectifier ce qui est inexact, de supprimer, etc... Et alors, l'autorisation, et de certaines louanges de moi-même qui sont déplacées dans ma bouche, se trouveraient supprimées et corrigées ainsi que bien des faits qui n'ont pas été puisés à de bonnes sources.

Hélas ! mon cher Monsieur de Lamartine, ils sont nombreux, ces faits, et je vous ennuierais inutilement peut-être si j'allais vous les citer. Permettez-moi seulement de vous dire que vous vous êtes bien certainement trompé à l'égard de Lord Byron. Ne l'ayant pas connu personnellement, vous vous êtes fié à des apparences ou aux témoignages empoisonnés et faux de quelque ennemi, d'un Leigh Hunt par exemple. J'en suis désolée, car il faut bien cette fois que je veuille que l'on vous trouve en erreur. Mais après tout, vous avez eu si souvent raison dans le monde que vous pouvez bien vous résigner à avoir tort cette fois.

Si Lord Byron était le poète de votre résumé, il vaudrait mieux condamner aux flammes toutes ses œuvres, puisqu'on n'y trouve, selon vous, ni raison, ni moralité, ni vertu, ni Dieu, ni bonté de sorte aucune, et que, en fait de sensibilité, la sienne est plutôt celle que nous partageons avec la brute, que celle du cœur et de l'âme.

Mais alors ne devrait-on pas s'étonner plutôt et vous blâmer

vous-même de prendre tant de plaisir à leur lecture et de vous être toujours enthousiasmé pour un génie du mal, de la déraison, du sophisme et du paradoxe ?

Si, comme homme, il était l'homme de votre résumé, il aurait été une espèce de monstre moral, et vous auriez mille fois raison de le flétrir. Mais pour cela, il faudrait la réalité des faits qu'on lui impute et, Dieu merci, il est plus que facile de montrer que ces faits sont des calomnies, — que Lord Byron n'a jamais négligé ses devoirs de fils et qu'il a regretté de tout son cœur la mort de sa mère, — que sa sensibilité était bien celle du cœur, et non celle des nerfs, — que sa personnalité n'a jamais été égoïste, encore moins cruelle, — que son premier départ pour l'Orient n'eut pas du tout pour cause une espèce de lâcheté, — que jamais, ni à Londres, ni à Newstead, il n'a mené une vie suspecte ou dissipée, — que, à la Chambre des Pairs où il fut salué par de beaux succès oratoires, au lieu de s'être montré homme sans conscience et avide d'une coupable popularité, il prit toujours la défense des opprimés, de l'Irlande surtout (sujet certes peu populaire), — que dans ses querelles de mariage, les plus grands torts ne furent pas de son côté et que la conduite de Lady Byron fut tout autre que magnanime, — que sa vie en Italie, expliquée et non exagérée, ne fut que la vie ordinaire des jeunes gens de son âge et de son rang, sans liens de cœur, — que jamais il ne fut l'ennemi du vrai christianisme, — et enfin que non seulement il ne se moqua jamais mais qu'il ne cessa d'être plein d'affection, de bonté et de délicatesse pour celle qu'il aimait.

Le contraire ne résulte ni de ses écrits ni de ses conversations ni d'aucun acte de sa vie. Ceux qui l'auraient prétendu, et je n'en ai jamais connu, ne pourraient l'avoir fait que pour diminuer le mérite de ses sacrifices et de son héroïsme.

Certainement l'Angleterre, en d'autres temps, avait été injuste envers Lord Byron. Elle en avait des raisons que la France n'a pas. Mais avec les passions qui l'avaient excitée, elle a cessé d'être injuste et c'est une grande satisfaction pour les amis de Lord Byron d'entendre proclamer même par des hommes d'État qui ne sont pas des whigs, Disraëli, Brougham, etc... « qu'il était encore plus grand homme que grand écrivain ».

Veuillez me pardonner cette longue lettre et agréer mes souhaits pour la nouvelle année. Puisse-t-elle vous apporter, avec une bonne santé, la cessation de tous les ennuis qui troublent depuis si longtemps votre vie.

Mille compliments bien empressés et sincères.

Marquise Theresa de Boissy.

La conclusion de Lamartine, sur Byron, avait paru le 2 décembre :

« A la première lecture de ces poèmes — avait dit Lamartine — il n'y eut aucune place en moi pour le jugement ; tout fut délire et enthousiasme. Il me sembla qu'une main puissante, prenant à la fois toutes les fibres de mon imagination jusque-là endormie, leur faisant rendre jusqu'à se briser toutes les sonorités du cœur de l'homme, comme le musicien emporté par la fougue de la symphonie, qui saisit à la fois des poignées de cordes sur sa harpe et qui fait éclater la toile métallique, trop faible pour porter le poids de la vibration.

... Rien, selon moi, ne l'égale, ni dans l'antiquité ni dans les temps modernes, en rêverie, en mélancolie, en chant intérieur, en puissance communicative de larmes, aux yeux, et de délire au cœur... et quand je veux donner une fête à ma propre imagination affaissée sous les études et les travaux de l'existence, j'emporte le volume de *Childe Harold*, du *Corsaire*, de *Lara*, de *Manfred*, et je lis depuis le milieu d'un jour d'été jusqu'au soir, au bord du même ruisseau, sous les mêmes saules, de cette même vallée de Milly [1] où rien n'a vieilli, ni le ruisseau, ni les saules, ni le livre, ni même, en moi, l'imagination et le cœur qui s'enivrent, comme au premier jour, de l'opium de ces pages répandu dans l'air où je les ouvris pour la première fois. »

Mais après avoir, de la sorte, célébré l'œuvre, Lamartine estimait nécessaire de se prononcer sur l'homme et sur « cette vie que nous regrettons, disait-il, d'avoir à juger » ; il parcourait, d'un regard rapide, les phases de cette destinée pour y relever ce qu'il nommait les marques d'une « personnalité cruelle » ; Mme Guiccioli reparaissait alors une dernière fois :

« En 1818, écrivait Lamartine, Byron s'attache enfin, par l'irrésistible séduction de sa personne, une jeune femme de seize ans, d'une naissance distinguée, d'une beauté poétique, d'une fortune immense qui lui fait le sacrifice de toute son existence. Pendant six ans il paraît sentir son bonheur, mais il s'en pare effrontément dans ses correspondances en Angleterre avec ses amis et même avec ses éditeurs, comme pour porter un défi à sa propre femme ou comme si le scandale eût été pour lui l'assaisonnement nécessaire de ses félicités. Il fait plus ; il rejette sur elle, dans

1. Texte écrit, visiblement, avant décembre 1860. Lamartine vendit à cette époque sa maison de Milly ; et, dès lors, il ne voulut plus jamais revoir ce village dont le seul aspect lui était un déchirement.

quelques-unes de ses lettres, le tort de l'avoir trop aimé, il la raille de l'excès même de l'amour dont elle le fait jouir. Il semble, dans de coupables plaisanteries, se moquer de son bonheur pour paraître supérieur au respect et à la reconnaissance que tout homme doit porter à ce qu'il aime. »

C'est à la fois chez lui « sacrilège de l'amour et jactance de l'insensibilité ». Pour tout dire :

« Lord Byron restera dans la mémoire des hommes un de ces êtres fantastiques qui semblent créés par la magie plus que par la nature, qui éblouissent l'imagination, qui passionnent le cœur, mais qui ne satisfont ni la raison ni la conscience. »

Loyalement Lamartine apporta, selon le vœu de Mme de Boissy, des retouches à son texte pour prendre personnellement à son compte les pages qu'elle lui avait communiquées, et pour en faire disparaître ces « je » qui la contrariaient ; les archives de Saint-Point contiennent en effet ce texte revu et corrigé.

Lamartine comptait donc bien, en décembre 1865, publier sa *Vie de Lord Byron* en volume. Ce dessein n'eut pas de suite ; il n'est pas interdit de supposer qu'aucun éditeur ne voulut courir les risques du marché. C'était, il faut bien le dire, une triste chose que cette « biographie » ; les citations massives y tenaient une place si démesurée que la prose lamartinienne n'eût occupé, dans le volume, qu'un nombre de pages dérisoire, — comme il en avait été, l'année précédente, pour cette lamentable étude sur *Shakespeare*, publiée chez Lacroix. Encore le malheureux grand homme avait-il, cette fois-ci, à plusieurs reprises, utilisé des développements qu'il avait déjà fait paraître, non seulement, jadis, dans *Le Siècle*, mais même dans son *Cours Familier* [1]. Tout au plus serait-il possible aujourd'hui d'extraire de cette compilation une quinzaine de pages, sans valeur assurément sur Byron, mais utiles néanmoins à la connaissance de Lamartine [2].

En 1868, Mme de Boissy (qui devait mourir en 1873) publia,

1. Le feuilleton du 15 novembre, en particulier, avait repris, sur les douleurs de la condition humaine, plusieurs passages tirés des Entretiens XI et XII du *Cours Familier*.

2. Dans le feuilleton du 11 octobre, par exemple, on voit Lamartine prendre position, avec violence, contre l'attitude politique de Lord Byron en Angleterre. Il s'agit des mouvements de prolétaires consécutifs au brusque développement du

chez Amyot, sans nom d'auteur, deux gros volumes in-8° intitulés : *Lord Byron jugé par les témoins de sa vie*, et qui n'étaient guère, d'un bout à l'autre, qu'une longue apologie frémissante de son ancien amant. Le premier chapitre portait en titre : « *Lord Byron et M. de Lamartine* » ; il reproduisait la « *Lettre à M. le comte de* *** » dont nous avons parlé ; mais un *post-scriptum* y était ajouté, *post-scriptum* sans date, vraisemblablement écrit en 1865 et dont les expressions contrastaient d'étrange manière avec celles, encore aimables et même affectueuses, de la lettre citée plus haut, la dernière qu'ait adressée directement Mme de Boissy à Lamartine.

« Nous recevons, déclarait maintenant Theresa, une *Vie de Lord Byron* que M. de Lamartine vient de faire paraître. On s'attendait, sans doute, qu'elle serait conçue dans un esprit d'hostilité, mais à cet égard elle a dépassé toutes les prévisions. Les sentiments qu'elle excite sont l'étonnement et le regret ; étonnement qu'on ait pu s'éloigner à ce point de la vérité, et regret que l'auteur d'une pareille *Vie* soit M. de Lamartine. »

Le texte se terminait par une citation empruntée à un journal étranger :

« Nous venons de lire, dans le feuilleton d'un journal français, une prétendue *Vie de Lord Byron* par M. de Lamartine. Quelque habitué que nous soyons au système que M. de Lamartine pratique depuis longtemps à l'égard des grandes renommées ... nous n'avons pu retenir notre étonnement et notre dégoût ... Cette fois, M. de Lamartine s'est surpassé lui-même .... Cette *Vie*, ainsi composée, est une mauvaise action ..., une calomnie artistique, indigne de Lamartine et de Lord Byron. »

Ainsi s'achevaient, sur des paroles dures, les conversations si aimablement commencées, quelque quarante années plus tôt, dans les belles « allées solitaires » de la villa Pamphili.

Henri Guillemin.

machinisme. « Quelques contrées manufacturières de la Grande-Bretagne étaient mises à feu et à sang par ces bandes d'ouvriers en délire... La répression légale des attentats les plus inexcusables a toujours un côté en apparence odieux que les oppositions s'efforcent de montrer exclusivement au public. Elles se popularisent ainsi par de vaines paroles tout en se faisant protéger, dans leur vie et dans leurs propriétés, par des lois sacrées. Ce fut ce rôle facile et peu consciencieux que Lord Byron adopta pour son début à la tribune. »

Un texte comme celui-là est à joindre à tous ceux de la vieillesse de Lamartine qui le montrent âprement résolu à la défense de l'ordre établi, et devenu ennemi mortel du socialisme ; cf. spécialement l'Entretien 95 (1863), sur *Chatterton* (*C. F. L.*, t. XIV, p. 332).

STRINDBERG ET NIETZSCHE

Dans une note écrite en 1894 et qu'on trouve maintenant au tome LIV (p. 323-24) de ses œuvres complètes, Strindberg déclare :

« Je tiens à répondre aux affirmations qu'on a répandues dans les derniers temps et d'après lesquelles ma production littéraire reposerait, sans plus, sur l'œuvre de Nietzsche.

« En 1886, en écrivant *Le Fils de la servante*, principalement la quatrième partie, je m'étais libéré de fausses croyances anciennes datant de ma jeunesse, et en 1887, dans les nouvelles publiées par la *Neue Freie Presse* et intitulées : *Les Petits*, *Les Grands* et *Le Combat des cerveaux*, de même que dans mon drame *Le Père* et mon roman *Les Habitants d'Hemsö*, j'avais adopté, par manière d'expérience, le point de vue qui est maintenant regardé comme étant celui de Nietzsche. En 1888 je poursuivis cette lutte pour ma libération et l'on considère à présent que dans *Mademoiselle Julie* surtout, j'arrivai au même résultat que le philosophe, qui m'était alors entièrement inconnu.

« En effet, c'est seulement à la fin de l'été 1888 que je fis la connaissance de Nietzsche grâce à Georg Brandès qui me le recommanda comme un esprit parent du mien, et on peut noter la première influence de son œuvre dans *Mademoiselle Julie* et dans la nouvelle intitulée *Tschandala*, mon nouveau point de vue trouvant un appui dans *Jenseits von Gut und Böse* (1886), *Zur Genealogie der Moral* (1887), *Menschliches*, *Allzumenschliches* et *Götzendämmerung* (1889). Son ouvrage le plus important : *Also sprach Zarathustra*, je ne l'ai jamais lu...

« Ceux-là du moins qui ont suivi ma carrière d'écrivain dans les diverses phases de son développement, savent trop bien à quelle date précoce j'adoptai le point de vue soi-disant nietzschéen contre la morale conventionnelle et l'émancipation de la femme, pour ne pas rendre en toute sincérité à moi ce qui est à moi et à Nietzsche ce qui est à lui. »

On pourrait remarquer que l'indication de la fin de l'été 1888 est un peu tardive ; car dès le 18 mai 1888 il écrit à Heidenstam :

« Achète un philosophe allemand moderne qui s'appelle Nietzsche et sur lequel Georg Brandès a fait des conférences. Là tu trouveras tout. Ne te refuse pas cette jouissance. Nietzsche est poète aussi. »

D'autre part à propos de *Zarathustra* il écrit le 22 août 1890 à Ola Hansson : « (L'éditeur Looström) veut bien, sur ma parole, publier *Zarathustra* dont il a lu des passages, qu'il n'a pas compris, mais que je lui ai expliqués comme il convenait. » Il connaissait donc *Zarathustra* mieux qu'il ne lui plaît de le dire en 1894.

Ces deux remarques veulent montrer simplement qu'il ne faut pas toujours prendre à la lettre les indications de Strindberg. Elles ne touchent pas au fond des choses — et dans le passage cité plus haut, Strindberg pose de façon très nette la question qui va être la nôtre : dans ses œuvres dites nietzschéennes, qu'est-ce qui lui appartient en propre, quelle est l'influence de Nietzsche ?

Dans une lettre à Georg Brandes, du 22 avril 1890, il lui rappelle une phrase qu'il lui avait dite à Copenhague, sans doute à la fin de l'été 1888 : « Vous Strindberg, qui détestez les petits, vous devez aimer Nietzsche », et il ajoute : « Vous reconnaissiez ainsi que j'avais trouvé à moi seul (anticipé) le point de vue de Nietzsche. »

Ceci est exact, dans une certaine mesure qu'on va essayer de préciser 1.

Lorsqu'on lit l'autobiographie de Strindberg, l'impression la plus forte qui s'en dégage est peut-être celle-ci : Strindberg ne conçoit ma vie que sous l'aspect de la lutte. Lorsque deux êtres sont en présence, une lutte immédiatement s'engage : l'un cherche à humilier l'autre, à l'asservir, à le fouler aux pieds. Cet antagonisme, il le place pendant long-

1. A noter qu'il rapporte la même phrase et la même scène dans une lettre à Ola Hansson (non datée, écrite quelques jours avant la réponse qui est du 22 octobre 1889). « Oui, Nietzsche. Mais tu dois avoir remarqué qu'il y a trois ans j'ai changé de direction dans *Schleichwege* et *Die Kleinen* publiés dans la *N. F. P.* C'est pourquoi Georg Brandès m'a dit : etc... »

temps entre les hautes classes et les classes inférieures ; toute la partie de son autobiographie qui va jusqu'en 1887 repose sur cette idée, qui l'oriente vers Rousseau et Tolstoï et les philosophes utilistes anglais, qui l'amène à se faire le défenseur du peuple contre la classe supérieure et lui inspire la croyance que toute l'activité de l'esprit doit se déployer sur le plan de l'utile et que par conséquent le publiciste est le type idéal de l'écrivain. Au cours de 1887 a lieu une véritable péripétie, provoquée à la fois par l'abandon de la croyance en une providence et en un progrès indéfini de la civilisation, par les attaques dirigées contre lui de tous côtés, par les tentatives d'accaparer son activité pour des fins égoïstes et de faire de lui le prisonnier d'un parti. La catégorie de l'utile perd toute importance. L'être humain est seul, en lutte avec ses semblables, sans autre soutien que lui-même.

C'est dans une lettre du 27 mai 1887 adressée au peintre Carl Larsson que nous trouvons les premières déclarations caractéristiques :

« Lorsqu'il y a deux ans, je te parlais de socialisme, écrit-il, tu me répondais : Pas de socialisme, mais plutôt anarchisme. Mes expériences, mes études, la vie, m'ont amené précisément à ce point : je suis anarchiste. »

Un passage de la nouvelle : *Combat des cerveaux*, écrite aussi en 1887, nous renseigne sur ce qu'il entend par socialisme :

« Vous savez bien que le socialisme fut la dernière vague d'une restauration qui s'est faite sur la base du christianisme, que c'est du pur christianisme. Et il n'a pas d'avenir, vous devez le comprendre, car des esprits vraiment modernes, après s'être laissé duper un instant par ces revenants, ont lâché le mouvement socialiste comme contraire aux lois de l'évolution. »

Citons encore cette phrase d'une lettre à Georg Brandes du 12 avril 1890 :

« Le socialisme dans lequel mon christianisme ancien reparaissait à la faveur d'un état maladif, je l'ai expérimenté de bout en bout et je m'en suis purifié dans *Le Combat des Cerveaux*. »

Donc en 1787-88 Strindberg estime que l'écrivain a mieux à faire que d'être l'éducateur et le soutien d'un parti. Du reste que signifie ce mot de parti ? Assurément il y a deux types d'êtres humains, mais la ligne de démarcation ne passe plus, comme il l'a cru longtemps, entre des classes sociales différentes, mais entre des types supérieurs d'humanité et des types inférieurs, supérieur et inférieur ayant ici une valeur psychologique, individuelle. Les mots dont il se sert ne sont plus : haute classe et basse classe, mais les grands et les petits. Il se représente le mouvement de l'humanité comme un assaut incessant des petits contre les aristocrates de l'esprit, parmi lesquels il se compte.

La supériorité n'a plus rien de social, elle réside dans la puissance du cerveau, et comme Strindberg considère toujours la vie sous l'aspect de la lutte, c'est maintenant le combat des cerveaux qui va l'intéresser. Quel cerveau sera le plus fort ? imposera ses idées à l'autre ? Strindberg considère cette lutte comme plus cruelle que la lutte physique, plus douloureuse pour celui qui la mène, mais elle produit chez le vainqueur une exaltation, un accroissement de la personnalité. C'est ainsi qu'il décrit ce duel dans la nouvelle intitulée précisément *Combat des Cerveaux* :

« Ai-je dévoré son moi ? se demande le vainqueur. Circule-t-il maintenant comme un homme privé de son ombre ? Il me semble écroulé sur lui-même, vidé comme un vêtement suspendu à une corde. Mon âme veut l'absorber, le dévorer, il faut qu'il devienne mon vassal. »

Mais dans cette lutte psychique, il arrive souvent que le cerveau supérieur soit vaincu par astuce, mensonge, traîtrise. Ce sont là, avec l'effronterie, les armes des inférieurs. Dans sa nouvelle *Les petits*, Strindberg indique quelques épisodes de cet assaut des inférieurs contre la supériorité.

« Par l'ostracisme, les Grecs ont essayé de s'opposer à la loi naturelle qui ordonne que les grands, les forts, les intelligents atteignent au premier rang. L'opération réussit et la Grèce est aujourd'hui encore un cadavre. Avec le christianisme commence l'âge d'or des petits. Être pauvre, petit, faible, difforme fut considéré comme un mérite : le malheur devint la source du succès.

Rome, qui par sa croyance dans le droit du plus fort était devenue une puissance mondiale, fut mangée par les petits... La lutte entre les petits et les grands a continué et dure encore aujourd'hui : mais la victoire semble sourire aux petits.

« Heureux les petits, car le ciel leur appartient et bientôt la terre aussi leur appartiendra ! »

Dans la lettre déjà citée du 27 mai 1887 à Carl Larsson, il écrit :

« Les petits nous persuadent d'être gentils pendant qu'ils nous désarment. Sois sur tes gardes, Larsson, contre les inférieurs. C'est nous qui recevons les coups et à eux qu'on donne les décorations. »

En fait, sauf dans *Le Combat des Cerveaux*, dans *Tschandala* et dans *Paria*, Strindberg mettra toujours en scène la défaite de l'individu supérieur. C'est une conception tragique de la destinée humaine qui trouvait naturellement sa place dans les drames naturalistes de Strindberg, tout gonflés des rancœurs et des indignations que lui inspirait à tort ou à raison son existence conjugale. Ses deux premiers drames de ce type, *Maraudeurs* (1886), et *Le Père* (1887), nous montrent un homme de noble caractère et de haute culture en butte à la perfidie d'une femme, d'un être inférieur et dangereux.

On voit comment s'est développé chez Strindberg un ensemble d'idées qui le disposaient à accueillir les théories nietzschéennes. Elles viennent pour une bonne part du fond de lui-même, de ses expériences, de ses réflexions, de la conscience de sa propre valeur que lui donne l'insuffisance ou la mauvaise foi de ses adversaires, et aussi de sa méfiance innée, d'une sorte de délire de la persécution qui le pousse à transformer la réalité et à voir partout des intentions hostiles. Si nous examinons le mécanisme psychologique qui met en action cette matière, nous constaterons des influences étrangères : Strindberg nous dit au début du *Combat des Cerveaux*, qu'il a étudié de près les travaux de Charcot sur l'hypnotisme et ceux de Bernheim sur la suggestion. Il en parle aussi dans un article de 1887 intitulé *Meurtre psychique*. Il a été très frappé par les observations de

Bernheim où l'on voit une volonté prouver sa maîtrise sur une autre. L'action de ses drames est essentiellement un conflit de volontés adverses, chacun des adversaires s'efforçant de suggérer à l'autre une idée qui envahira son cerveau et le paralysera. Il prête à chacun de ses personnages, et surtout à ceux qu'il destine à la défaite, une sensibilité extrême aux influences qui émanent de tout contact humain. Dans certains drames, par exemple *Créanciers*, il semble partir de ce postulat que deux êtres, réunis par la vie, forment un système clos, à l'intérieur duquel la somme d'énergie spirituelle est constante : elle ne peut croître chez l'un sans diminuer chez l'autre : c'est pourquoi ils se la disputent si âprement.

C'est à ce stade précis de son évolution qu'il crut trouver dans les théories nietzschéennes une confirmation de son propre point de vue. Sa correspondance avec Heidenstam permet de fixer exactement la date où il fit la connaissance des ouvrages de Nietzsche. Il le tient en effet au courant de toutes ses pensées, et c'est le 18 mai 1888 qu'il lui écrit : « Achète un philosophe moderne allemand qui s'appelle Nietzsche. » Dans la lettre précédente du 9 mai il n'en était pas encore question. Les termes mêmes dont il se sert montrent que Nietzsche jusque-là était pour lui un inconnu. C'est donc en mai 1888 que l'œuvre du philosophe allemand lui fut révélée — évidemment par Georg Brandes qui cette année-là lui consacrait une série de conférences.

Si l'on se reporte à l'étude que Brandes écrivit sur Nietzsche en 1889 dans la revue *Tilskueren* — et qui est intitulée : *Radicalisme aristocratique*, on voit que ce qui l'intéresse avant tout, c'est la question du surhomme :

a) la nécessité d'une réforme de notre culture philistine qui empêche l'affranchissement de l'esprit et le développement de la personnalité (*Intempestive sur l'étude de l'histoire*) ; *b*) la transformation amenée par le christianisme : le changement de sens des mots *gut* et *schlecht* ; *c*) l'opposition de notre morale actuelle à l'établissement d'une table aristocratique des valeurs — les effets néfastes de l'altruisme — la nécessité de cultiver la volonté de puissance.

Strindberg apporte à ces idées une adhésion enthousiaste.

Le 25 mai 1888 il raconte à Heidenstam tout ce qu'il a souffert de la part des « petits ». Et il ajoute :

« C'est le Christ, le petit sophiste dégénéré, asexué, qui a établi cet état de choses dans le monde, c'est à cause de lui que les petits sont partout, en haut et en bas. Il est le démocrate, c'est-à-dire le petit tyran, qui me répugne maintenant que je vois que l'idéal de la liberté n'est que la liberté de tyranniser autrui. »

Le 2 octobre 1888 il écrit à Brandes : « Je vois en Nietzsche l'esprit le plus affranchi, le plus moderne de nous tous (et principalement sur la question du féminisme). » Et le 4 décembre de la même année :

« Pour moi, Nietzsche est celui qui nous annonce la chute de l'Europe et du christianisme... Le christianisme représente pour moi un arrêt de l'évolution et un recul, c'est la religion des inférieurs, des misérables, des castrats, des femmes, des enfants et des sauvages ; c'est pourquoi il est en conflit direct avec notre évolution qui veut protéger le fort contre l'espèce défectueuse, et la poussée en avant de la femme me paraît un symptôme du recul de la race et une conséquence du christianisme. Aussi Nietzsche m'apparaît-il comme l'esprit moderne qui ose prêcher le droit des forts et des intelligents contre les sots, les inférieurs (les démocrates) et je puis me représenter les souffrances de ce grand esprit sous la violence des inférieurs en une époque où tout se féminise et s'abêtit. Je salue en lui le libérateur et comme son catéchumène je termine mes lettres à mes amis en leur disant : Lisez Nietzsche. »

L'enthousiasme était si débordant que G. Brandes crut devoir donner quelques conseils de sagesse et introduire certaines réserves.

Mais trouve-t-on dans l'œuvre de Strindberg une influence nietzschéenne en rapport avec cette admiration ?

Si l'on considère les deux drames : *Mademoiselle Julie* et *Créanciers* qui ont été écrits en 1888, il faut bien dire que cette influence n'apparaît pas. Ils continuent la manière inaugurée dans *Maraudeurs* et surtout dans *Le Père* ; les conflits sont de même nature, et ils se déroulent selon les mêmes lois psychologiques, avec un emploi plus net et plus marqué de la suggestion et même de l'hypnotisme. Nous

avons vu plus haut à quelles lectures il convient de rattacher cet aspect de son œuvre.

Toutefois *Mademoiselle Julie* était précédée d'une préface, dans laquelle il est possible de trouver une inspiration nietzschéenne. Pour répondre à ceux qui lui reprochaient le caractère douloureux et angoissant d'un drame comme *Le Père* il écrit :

« Si mon drame fait une impression douloureuse sur le grand nombre, c'est la faute du grand nombre. Quand nous serons forts comme les premiers hommes de la révolution française, nous éprouverons une impression de joie sans mélange à voir les parcs royaux débarrassés d'arbres trop vieux et déjà pourrissants (allusion à la décadence de la famille aristocratique dont la comtesse Julie est le dernier représentant).

Douloureux : cela ne veut rien dire. La joie de vivre ne consiste pas à écrire ou à écouter des farces, ni à caricaturer les hommes comme s'ils avaient la danse de Saint Guy.

Je trouve la joie de vivre dans les luttes vigoureuses et cruelles de l'existence. »

Évidemment Strindberg avait lu ce qui est dit dans *Menschliches, Allzumenschliches* et dans *Morgenröte* sur le goût qu'avaient les Grecs pour l'émotion cruelle. Assister au supplice d'un héros leur semblait à eux aussi une fête. Des âmes dures, solides comme celles des premiers révolutionnaires, affrontent les spectacles de souffrance et de mort et y retrempent leurs énergies.

Il semble bien qu'il ait emprunté aussi aux analyses contenues dans *Menschliches* sur la genèse, l'évolution, la transformation des sentiments, le paragraphe qu'il consacre à l'idée de caractère. Il n'admet pas qu'un caractère demeure invariable : la vie ne s'accommode pas d'un pareil automatisme. Cependant c'est la façon habituelle dont on se représente un caractère, et chez des écrivains de la taille de Molière, on trouve des traces encore de cette vue par trop simple : qu'on songe à l'*Avare*.

Notre être moral est emporté dans un mouvement qui sans cesse le transforme : les sentiments sortent les uns des autres, parfois de leur contraire. Les jugements sommaires des écrivains sur les hommes : un tel est bête, un tel brutal, un autre

jaloux, un autre avare, etc., doivent être récusés par les naturalistes qui connaissent la richesse du complexe psychique, et savent que le péché a un envers qui ressemble étrangement à la vertu.

Il ne nous échappe pas que l'élaboration d'un tel système d'idées est concevable en dehors de toute influence nietzschéenne. Mais puisque Strindberg nous invite lui-même à rechercher cette influence, on peut, sans forcer les choses, signaler le rapport qui existe entre ces passages de la Préface de *Mademoiselle Julie* et certains chapitres de *Menschliches, Allzu menschliches*, notamment *Zweites Hauptstück : Zur Geschichte der moralischen Empfindungen.*

Dans *Tschandala*, nouvelle historique et qui se passe dans la Scanie récemment conquise, et que Strindberg termina en novembre 1888, il oppose selon sa psychologie nouvelle l'homme supérieur et l'homme inférieur. Le magister Törner, de Lund, loue une demeure pendant l'été dans un château fort singulier, habité par une soi-disant baronne, déchue, malpropre et un peu folle, entièrement dominée par son gérant, dont elle est la maîtresse. Celui-ci est un bohémien, astucieux, menteur, perfide et arrogant, mais inculte et superstitieux, ce qui le perdra. Il suffit que l'Aria et le Paria soient en présence pour que la lutte s'engage. Cette lutte à vrai dire ne se déroule pas sur le plan intellectuel, mais sur celui de la finasserie policière.

Le bohémien essaie de compromettre le Magister dans des délits d'ordres crapuleux, qu'il commet lui-même pour perdre son adversaire. Le Magister est près d'avoir le dessous — il étouffe dans l'atmosphère hostile et inquiétante qui s'épaissit autour de lui. Il faut qu'un de ses collègues lui rende courage, lui montre la situation telle qu'elle est, et lui prêche le droit de l'homme supérieur à se défendre contre l'inférieur, à l'empêcher de nuire, à le tuer.

Et il le tue en effet : sans porter la main sur lui, mais en mettant à profit sa crédulité. Le bohémien a empoisonné un de ses domestiques ; et une nuit, le Magister, après l'avoir bien préparé par des récits de revenants, fait surgir à ses yeux, au moyen d'une lanterne magique, le fantôme de sa victime. Glacé de frayeur, paralysé, le misérable est dévoré par ses chiens furieux.

Il y a évidemment dans *Tschandala* des souvenirs de Nietzsche. Le nom lui-même de *Tschandala* est emprunté à *Götzendämmerung* (chapitre *Die Verbesserer der Menschheit*) et Strindberg a traduit en manière de conclusion ce que Nietzsche, dans ce même chapitre, dit des interdictions du sage Manu à l'égard des *Tschandala*. Le *Tschandala* est pour Nietzsche, comme pour Strindberg, *der Nicht- Zucht- Mensch*, *der Mischmasch-Mensch*. Mais ceci fixé, et si l'on considère l'intrigue elle-même, il faut avouer que l'influence de Nietzsche apparaît bien lointaine. Le sujet est avant tout d'ordre biographique : c'est une transposition de mésaventures toutes récentes arrivées à Strindberg avec son propre logeur alors qu'il résidait à Holte au Danemark. D'autre part, le caractère policier de l'intrigue fait invinciblement songer à Edgar Poe. Une difficulté toutefois se présente. Nous voyons dans la correspondance de Strindberg avec Ola Hansson que vers la fin de 1888, il se prit d'enthousiasme pour Edgar Poe. Il se considérait lui-même comme un Edgar Poe réincarné, et s'écriait : « Qu'y a-t-il dans *Le Combat des cerveaux*, dans *Schleichwege*, même dans le *Secret de la Guilde*, d'autre que de l'Edgar Poe ? » Mais ces lignes sont du 3 janvier 1889, et s'il faut l'en croire, il aurait lu Edgar Poe pour la première fois durant les fêtes de Noël 1888, et si nous interprétons la correspondance, il semble que cette lecture ait été provoquée par des conversations qu'il a eues avec Ola Hansson au début de décembre, sur l'auteur américain. Or *Tschandala* était terminé en novembre. Mais par ailleurs, bien que le motif de la lanterne magique se trouve dans un ouvrage antérieur de Strindberg (*Vieux Stockholm* : chapitre sur les superstitions), on ne peut s'empêcher de penser que dans les *Aventures de Gordon Pym* un autre misérable est tué sur le coup par l'apparition de ce qu'il croit être le fantôme d'une de ses victimes. La scène est exactement menée comme dans *Tschandala* : l'esprit du personnage est préparé par des histoires de revenants. Strindberg avait-il lu Edgar Poe, au moins en partie, avant la date qu'il indique ? Nous posons la question.

En tout cas dans la scène dramatique intitulée *Paria*, qui est du début de 1889, le mélange d'influence — de Nietzsche et d'Edgar Poe — est certain. C'est l'adaptation d'une nou-

velle d'Ola Hansson et il est d'abord curieux de voir comment Strindberg en a changé la signification. Ola Hansson avait consacré une série de nouvelles à ceux qui sont devenus les parias pour avoir transgressé les lois sociales : ce qu'il entendait rendre sensible à ses lecteurs, c'est le caractère irresponsable de certains crimes, l'oblitération, à certains moments tragiques, de notre conscience claire, l'attirance mystérieuse et irrésistible de l'acte qui nous perdra. C'est dans cet esprit que le paria choisi par Strindberg, raconte dans la nouvelle d'Ola Hansson la façon dont il a été amené à commettre un faux. Strindberg reprend bien ce récit, mais il n'en admet plus la sincérité. Et son paria, qu'il appelle simplement M. Y..., ne confesse pas son crime de son propre mouvement : il avoue parce que son antagoniste M. X... est parvenu à le démasquer, grâce à une combinaison d'indices à peine perceptibles, dont l'ingéniosité rappelle effectivement les nouvelles policières d'Edgar Poe. Strindberg introduit d'autre part son thème favori de la lutte entre un type supérieur et un type inférieur d'humanité. *Paria* prend ainsi un sens spécial et s'oppose à *Aria*. M. X... lui aussi, a commis un crime, mais ce n'est pas un crime ignominieux : il n'a pas été découvert, n'a pas subi l'action avilissante de la prison, et c'est justice. Son adversaire montre alors la basse avidité de sa nature. Il essaie de le faire chanter sous la menace d'une dénonciation, mais X... le désarme par des arguments décisifs, et le paria, vaincu, est honteusement chassé.

D'après Strindberg lui-même, c'est dans le grand roman intitulé *I Hafsbandet* (*Au bord de la mer*, 1890) que l'influence nietzschéenne est particulièrement importante. Dans un avant-propos placé en 1909 en tête du tome IV de son autobiographie, il écrit au sujet de ce roman :

> « Influence de la philosophie de Nietzsche ; mais l'individu succombe dans son effort vers l'individualisme absolu. Introduit la période des années 90 : Uebermensch. »

Dans ce roman Strindberg décrit encore une fois l'assaut de la perfidie et de la bassesse contre l'individu d'élite — et il s'efforce en même temps de tracer un portrait détaillé

et nuancé de l'aristocrate de l'esprit, sans réussir d'ailleurs à fondre parfaitement ces deux thèmes.

Son héros, l'intendant des pêcheries, Axel Borg, est envoyé dans une des îles de l'archipel de Stockholm pour étudier les conditions dans lesquelles se pratique la pêche, élucider les raisons pour lesquelles le rendement diminue, proposer des remèdes. Et ceci provoque une première opposition entre la science méthodique et avertie de l'intendant et la routine imprévoyante des pêcheurs. Le contraste est marqué dès le début, jusque dans l'apparence extérieure, entre l'élégance raffinée et en quelque sorte spiritualisée du héros et la grossièreté puissante et lourde des insulaires. Mais ce n'est pas de ce conflit que naît le drame. Une autre opposition surgit, se substitue à la première, et nous ramène exactement à la ligne suivie par Strindberg depuis *Maraudeurs* et *le Père*. Une femme, Maria, débarque dans l'île, et c'est entre elle et l'intendant que s'engage la lutte psychique qui constitue l'action principale du roman. Borg trouve plaisir à sa société. Il éprouve un certain repos à retomber pour un moment dans ce que Strindberg appelle le stade d'inconscient. Son cerveau chargé de pensées cherche un autre cerveau dans lequel il puisse déverser son trop plein, qu'il puisse ensemencer. Il lui semble qu'il l'enveloppe sans qu'elle s'en aperçoive dans le réseau de ses pensées, qu'il donne à son esprit l'orientation qu'il veut. Il s'aperçoit vite qu'il s'est trompé. Maria a la puissance de destruction, d'avilissement que possèdent les êtres inférieurs. Son aspect extérieur témoigne de sa basse origine. La bas du visage, le menton et la mâchoire sont trop développés et rappellent la bête de proie qui saisit et mange la viande crue. Elle rapporte tout au sentiment et à l'instinct. Naturellement elle s'efforce de le séduire et elle finit par prendre le dessus, par l'attirer en bas, jusque dans sa sphère. Elle l'amène à des compromissions avec les pêcheurs qui ruinent son autorité. Surtout elle ravive en lui la force des instincts inférieurs et troubles. Elle lui rend le goût des préoccupations médiocres et futiles, et quand elle l'a suffisamment exploité et avili, elle le trahit avec un homme de sa propre sorte, un être inférieur. Il s'accorde, il est vrai, la satisfaction de la séduire à son tour, de la réduire à sa volonté pour l'abandonner immédiatement.

Il n'en a pas moins été très gravement frappé. Son intelligence est un instrument fin et précis, mais fragile ; le choc reçu en a dérangé le mécanisme. Il y a là un moment de faiblesse que ses adversaires mettent à profit pour perpétuer le fameux meurtre psychique. L'isolement auquel on le condamne, les persécutions dont on l'accable le paralysent lentement. La dernière partie de l'ouvrage décrit l'envahissement progressif de la folie. Il se néglige peu à peu. Il est repris par de vieux souvenirs d'enfance, il a la nostalgie de l'inconscient, c'est-à-dire, en somme, du stade sentimental, du sein maternel où il voit un refuge. Au moment où la folie va tout emporter, il trouve dans un dernier moment d'énergie le moyen de mourir en beauté. Un soir de Noël il monte dans sa barque et gagne le large pour ne plus jamais revenir, se dirigeant vers une étoile de la constellation d'Hercule : Hercule, l'idéal moral de la Grèce, le dieu de la force et de l'intelligence qui tua l'hydre de Lerne aux cent têtes pour succomber finalement par la stupidité d'une femme. Il se dirigeait vers celui que les dieux avaient élevé au ciel, qui ne s'était jamais laissé fouetter, ni cracher au visage sans rendre la pareille comme un homme, vers celui qui avait allumé son propre bûcher, qui ne pouvait tomber que sous sa propre main, sans supplier qu'on éloignât de lui le calice. Il se dirigeait vers ce nouvel astre au-dessus de l'Océan, mer universelle dans le sein de laquelle s'était allumée la première étincelle de la vie, fontaine inépuisable de fécondité et d'amour, origine de la vie à la fois et ennemie de la vie.

L'opposition entre Hercule et le Christ lui vient évidemment de Nietzsche, mais par ailleurs l'action du roman, avec le conflit et la folie qu'il provoque, se développe sur le même rythme, avec les mêmes phases et les mêmes motifs (nostalgie du sein maternel) que dans *Le Père*. On ne voit pas que l'influence de Nietzsche y ait ajouté quoi que ce soit d'essentiel.

Toutefois ce conflit a pour cadre, comme il a été dit, un exposé des caractères qui constituent l'individu d'élite. Et à vrai dire cet exposé reste pour une bonne part théorique : il fait l'objet d'un chapitre à part, le troisième, durant lequel l'action s'arrête pour faire place à la réflexion psychologique. Le problème posé est nettement nietzschéen : dans quelles conditions est-il possible de former un corps d'indi-

vidus d'élite, seuls dignes de détenir la puissance et seuls aussi capables de l'utiliser ? Ce chapitre est dominé par l'idée d'évolution : le surhomme est le dernier maillon d'une longue chaîne, le suprême aboutissement du processus universel. Pour mieux illustrer cette idée, Strindberg décrit longuement le père de son héros ; il possède déjà les qualités aristocratiques —, sentiment de la dignité de l'individu, volonté de puissance — qui font l'être supérieur. C'est lui qui dirige l'éducation de son fils. Il lui montre le lien intime qui existe entre l'homme et le reste de la création : l'homme se trouve sur le plan le plus élevé sans cesser de faire partie de tout le reste, peut, dans une certaine mesure, modifier les effets des forces naturelles, sans cesser d'être gouverné par elles. Strindberg souligne que c'est le point de vue strictement opposé à celui du christianisme. Il le débarrasse ainsi de la manie des grandeurs, propre au christianisme, de la crainte devant le mystère, devant la mort et devant Dieu, et il en forme un homme intelligent, attentif à ses actions parce qu'il est responsable de leurs suites. Si l'homme est le point le plus élevé de l'évolution, c'est grâce à l'intellligence pure, froide, débarrassée de toute sentimentalité. Les instincts nous sont communs avec les animaux, même avec les plantes, il faut que l'intelligence les domine absolument, et tout particulièrement l'instinct de reproduction, qui nous met sous la dépendance de la femme. La femme — comme l'enfant et même le jeune homme — est un être qui n'est pas complètement évolué, qui est encore enveloppé d'une sentimentalité qui monte du fond trouble des instincts. Les formes de la pensée du jeune homme et de la femme, émotives, enthousiastes, sont des formes de pensée inférieures. Au lieu de penser avec leur cerveau, la femme, l'enfant et les gens du commun pensent avec leur moelle épinière ou avec leurs ganglions. Le propre du surhomme, c'est donc d'avoir su former et de savoir maintenir en parfait état de pureté, en parfait état d'utilisation, l'instrument le plus parfait que l'évolution ait produit, c'est-à-dire le cerveau, l'intelligence. Et ce que Strindberg entend par là, c'est l'intelligence scientifique, l'intelligence qui sait ramener à l'ordre la confusion apparente de l'univers en découvrant les lois des phénomènes, et qui arrive ainsi à se soumettre les forces de la na-

ture. Son héros aimait la nature comme une collaboratrice subordonnée, qui doit servir celui qui a su la connaître.

Au demeurant, ce que Strindberg recherche dans la science, c'est moins la somme de notions qu'elle fournit que l'affinement progressif de l'esprit dont il décrit avec soin l'entraînement tenace et la discipline ascétique.

Il est bien évident que Strindberg, pour tracer ce portrait, a puisé dans les souvenirs que lui avaient laissé ses lectures nietzschéennes. Il se rappelle la différence établie par le philosophe entre *freier Geist* et *gebundener Geist*. Dans *Menschliches* et dans *Morgenröthe*, Nietzsche n'avait-il pas dit que la recherche du vrai est une gymnastique enivrante et que sa progression nous assure le triomphe de nous sentir supérieurs aux autres hommes ? Tous les hommes cultivés doivent connaître à fond une science positive. Et cette discipline à elle seule suffit à créer une humanité d'une qualité nouvelle et supérieure (*Menschliches*, § 3 et § 635).

Au bord de la mer est la dernière œuvre nietzschéenne de Strindberg. Il ne faudrait cependant pas considérer comme close vers 1890 l'influence de Nietzsche. On peut en observer les prolongements jusque vers 1898.

Une série de lettres adressées en 1894 à un de ses amis et confidents, Leopold Littmanson, en fournissent le témoignage. Il lui reproche de s'arrêter au seuil de la liberté intellectuelle, de ne pas cultiver son moi, il lui parle du désir de puissance, de la nécessité de développer en soi le surhomme, de Nietzsche enfin

> « Connais-tu Nietzsche ? Ah !
> Le secret de la vie : volonté de puissance sur les esprits.
> Le bonheur : grandir et dominer.
> Le malheur : ne pas grandir et être dominé. »

Il cherche à fixer les méthodes qui favorisent le développement de cette surhumanité :

> « Des jeunes riches pourraient acheter en France un vrai cloître ancien et l'arranger avec une bibliothèque, des ateliers, un laboratoire, une salle pour l'orgue et un jardin. But : permettre à l'individu, en abaissant au minimum les frais de la vie, d'échapper aux soucis matériels, et de se développer ainsi librement jusqu'au stade le plus haut accessible à l'humanité. »

En 1896 en lisant Svedenborg il se demande pour quels desseins la Providence lui a ouvert ainsi les arcanes du ciel et de l'enfer. Quels desseins ? « La perfection du type humain, la procréation de l'homme supérieur, l'Uebermensch que préconise Nietzsche. » (*Inferno*, p. 257, éd. française.)

Quelques mois après, *Comment on devient Mage*, de Péladan, lui inspire des réflexions analogues. Le Sâr apparaît comme un « ouragan , comme une révélation du surhomme nietzschéen ». (*Inferno*, p. 167.)

Enfin deux ans plus tard dans un bref article sur Svedenborg à Paris (XXVII, p. 612) il se demande si Péladan s'est inspiré du voyant suédois dans son *Androgyne* et dans sa *Gynandre* et il ajoute : « Ce qui est curieux, c'est que l'on retrouve maintenant ce type, et qu'il rappelle l'Uebermensch de Nietzsche. » Bref, c'est à l'aide de Nietzsche qu'il interprète ses expériences et ses lectures.

L'impression produite par Nietzsche sur Strindberg a donc été profonde et durable. Mais il convient de faire une distinction fort importante. Si nos analyses sont exactes, l'influence de Nietzsche n'apparaît guère dans la partie de l'œuvre qui est vraiment création artistique : Strindberg y suit sa propre ligne, y développe des thèmes à lui sur un rythme toujours le même. Dans la partie de son œuvre, au contraire, où domine la réflexion, la théorie (essais, correspondance, préface, étude d'un caractère), cette influence est plus considérable et Strindberg se plaît à la mettre en valeur. Nous arrivons ici à une constatation qu'on pourrait faire tout aussi bien en étudiant, par exemple, l'influence de Rousseau qui a précédé celle de Nietzsche. Comme artiste et comme créateur Strindberg est profondément original. Mais il est effrayé lui-même par la hardiesse de ses points de vue. Ou plutôt il n'a pas le sang-froid, le calme nécessaires pour supporter les attaques lancées contre lui en Suède par des adversaires acharnés. Il souffre d'être seul, et s'il trouve un allié, il l'accueille avec enthousiasme. Et si cet allié est un auteur illustre, il souligne autant qu'il peut son importance, il l'exagérerait même afin de pouvoir dire : Vous voyez bien que je ne suis pas seul de mon avis ! Vous n'arriverez pas à me faire passer pour fou, puisque mes idées sont aussi celles de Rousseau, celles de Tolstoï, celles de Nietzsche !

Mais en même temps il tient à souligner que ces idées, il ne les a pas empruntées, il les a conçues et élaborées lui-même. Et il a généralement raison. Il faut examiner les choses de près avant de parler d'influence réelle quand il s'agit de Strindberg. Ce qu'il cherche chez les auteurs qu'il exalte, c'est sûrement moins une inspiration qu'un témoignage et une défense.

A. JOLIVET.

CAROL KENNICOTT DE « MAIN STREET », ET SA LIGNÉE EUROPÉENNE

Cette seconde humanité que compose la foule des personnages des romans et du théâtre se prête comme la nôtre à des classifications. On peut y constituer des familles d'esprits, des lignées d'Amphitryons qui perpétuent à travers le temps et l'espace les traits essentiels d'une même figure. L'apparition sur cette terre de la fiction d'un caractère qui n'y a pas encore d'antécédents est chose rare. Comme dans la vraie nature, les types et les situations n'y sont peut-être pas en nombre illimité et la création littéraire s'exerce surtout par des sortes d'engendrements.

C'est ainsi qu'on a vu en Carol Kennicott, l'héroïne du premier grand livre de M. Sinclair Lewis, une autre incarnation d'Emma Bovary. *Main Street* doit trop à Flaubert pour qu'on rejette cette opinion sans examen. Certes, la réaction que les deux femmes opposent — fait essentiel du livre — à leur mari et à leur entourage, est la même. Toutes deux sont des révoltées. Comme Emma, Carol trouve la maison triste, la ville ennuyeuse. Son mari la choque par les négligences de sa tenue. L'oncle et la tante de Kennicott l'irritent comme Mme Bovary mère exaspère Emma. Pour elle aussi, les journées sont longues, elle lit trop, ouvre et referme nerveusement son piano, examine ses ongles et, comme Emma toujours, se sent poursuivie par des regards malveillants derrière les rideaux furtivement soulevés. Elle rêve à des pays lointains, à l'homme qui la comprendra et engage une brève intrigue avec un jeune homme aux aspirations

artistiques. Mais ces traits qui, d'ailleurs, ne sont pas si rares chez les femmes, ne constituent guère qu'un air de famille. Carol ne connaît ni les débauches sentimentales, ni les extravagants caprices du personnage français. Elle n'a pas une personnalité « bovaryque », si l'on entend par « bovarysme » le fait de l'illusion sur soi, forme habituelle de la psychologie d'Emma. A tous les instants, Carol se juge sévèrement et ne s'accorde pas même l'estime très réelle que nous éprouvons pour elle. Son attitude essentielle semble se rattacher à une inspiration différente, celle des dramaturges scandinaves, à Ibsen en particulier avec *Maison de Poupée.*

Emma Bovary, Nora Helmer, Carol Kennicott, trois héroïnes dont les façons d'agir tracent à grandes lignes l'histoire de la femme au cours d'une soixantaine d'années. Enchaînement chronologique et spirituel où l'on voit que Carol procède de ses deux devancières.

La révolte de Mme Bovary contre son mariage est l'œuvre de sa sensibilité, disons mieux, de sa sensualité. C'est par le rêve et l'adultère qu'elle s'évade du pauvre cadre d'Yonville et de la compagnie de son benêt de mari. Et pas une fois, la pensée que son mal soit celui de beaucoup d'autres femmes ne l'effleure.

« Tout ce qui l'entourait immédiatement, campagne ennuyeuse, petits bourgeois imbéciles, médiocrité de lexistence, lui semblait une exception dans le monde, un hasard particulier où elle se trouvait prise. »

C'est Flaubert et non elle qui déclare : « Ma pauvre Bovary souffre et pleure dans cent villages en France. » En vérité, cette jolie personne manque totalement d'idées générales. Son esprit inéduqué est asservi par son imagination. Une religion raisonnable ou le sentiment du devoir lui aurait donné l'horizon qui lui manque. Le rêve et la passion l'enferment dans leur cercle clos.

Nora n'est certes pas une intellectuelle. Cependant ce qui s'éveille en elle, à la fin du drame — la conscience de sa dignité humaine — contient en puissance de l'universalité. Elle est placée comme au point de départ psychologique de la querelle féministe. Elle est presque un symbole. Mais

le personnage est singulièrement pathétique, car jamais femme ne fut moins faite pour affronter les combats publics. La famille, les jeux avec les enfants, le bal, le soir de Noël avec l'arbre qu'on décore, les cachotteries au mari, c'est son partage que cette puérilité féminine. Il faut pour comprendre sa transformation admettre la grâce — une grâce qui relèverait de la religion naturelle — venue avec l'illumination que son mariage n'a été qu'une prison dorée. Remarquons que la faute qu'elle a commise — le faux — est du même ordre que celle qui cause la ruine des Bovary, les billets souscrits par Emma et ses vols d'argent sur les notes de Charles. Aucune des deux ne sait ce qu'est l'honnêteté commerciale et ce n'est pas leur faute. Seulement parce que le motif de l'une est l'adultère et celui de l'autre l'amour permis, elles trouvent à la fin des lots différents, le suicide pour Emma et la lumière pour Nora.

Que Sinclair Lewis ait créé Carol en pensant à Nora, cette thèse trouve sa preuve dans un certain nombre de ressemblances. Toutes deux ont recours pour se libérer au même acte, le départ. Et cet abandon du foyer, il ne faut pas le confondre avec l'enlèvement romanesque dont Emma Bovary avait préparé les illusoires étapes. Ce que cherchait Emma, c'était l'évasion par l'amour, la vie à deux. Les autres femmes veulent partir parce que la solitude leur paraît le seul moyen de résoudre leur crise morale. Ecoutons-les prononcer au moment décisif des paroles presque identiques :

Nora.	Carol.
« Il faut que je réfléchisse à ces choses par moi-même et que je tâche d'y voir clair... Il faut que je me mette à l'œuvre seule... Je crois que je suis un être humain comme vous ou du moins je vais essayer d'en être un. »	« Je m'en vais, je m'en vais pour tout de bon et tout de suite. Il faut que je trouve pour quel travail je suis faite... Je m'en vais pour être tranquille et penser. J'ai un droit à ma propre vie... Je suis MOI. Je ne laisserai pas aux autres la mer et les tours d'ivoire. Moi aussi je veux ces choses. »

L'attitude des deux héroïnes est identique, si l'objet de leurs revendications, les temps ayant changé, n'est pas tout à

fait le même. D'autres traits encore les unissent : leur éloignement de l'église assez peu raisonné chez l'une et l'autre, avec plus d'angoisse chez Nora : « Oh Torwald ! je ne sais pas ce que c'est que la religion » ! et plus de mépris chez Carol pour qui les cérémonies et les ministres font partie de ce Gopher Prairie qu'elle déteste. Comme son ancêtre norvégienne, elle a perdu sa mère de bonne heure et a gardé un tendre souvenir de son père. On croirait que l'auteur américain a voulu tracer une figure semblable à celle du père de Nora, gaie, imaginative, un peu pâle. L'image de ces parents s'interpose dans les deux histoires entre les héroïnes et les hommes qu'elles aiment ou devraient aimer. Lorsque Nora essaie d'expliquer au docteur Rank quelle est au juste la place qu'il a tenu dans sa maison et son amitié, elle fait une comparaison avec son père et ses bonnes et lui dit : « Ce que je ressens pour Torwald, c'est ce que je ressentais pour papa. » Et Carol réfléchit que si Erik évoque un peu le souvenir de son père, Kennicott n'a rien de commun avec lui. Un certain passage de *Main Street* semble contenir plusieurs réminiscences de *Maison de Poupée* : un jour de Noël, l'arbre, les cadeaux enveloppés de papier doré, le souvenir du père. En un autre passage, Kennicott qui se fait tirer l'oreille pour donner à sa femme l'argent du ménage, lui dit : « Quelle dépensière vous faites, mon petit lapin ! » phrase où l'on sent l'imitation des noms puérils que Torwald prodigue à sa femme, mon petit écureuil, ma petite alouette, en lui faisant juste le même reproche.

Ce sont là des détails, mais dont la présence dans le livre de Lewis ne s'expliquerait peut-être pas par des coïncidences fortuites. L'influence est aussi transparente dans les intentions de l'écrivain. *Main Street* contient certaines pages qui rappellent l'âpre critique de la société faite par les auteurs norvégiens dans des pièces comme *Les Piliers de la Société*, l'*Ennemi du Peuple* d'Ibsen ou *Le Gant* et *Le Nouveau Système* de Björnson. Or cela n'est pas dans *Madame Bovary*. Flaubert enferme la satire de Yonville dans les limites de la bêtise d'Homais et du curé Bournisien. Dans *Main Street*, la satire de la petite ville comprend trois éléments qui se greffent l'un sur l'autre à mesure que le roman se développe. Le premier est comme dans *Madame Bovary* la médiocrité

de Gopher Prairie et de ses habitants. Puis apparaît le second, d'ailleurs peu développé, l'exploitation des fermiers par les villes, trait par lequel Lewis se fait le légataire du réalisme américain qui l'a précédé, celui de Upton Sinclair en particulier. On voit ensuite apparaître l'idée du pharisaïsme social avec l'épisode de Fern Mullins, la jeune institutrice faussement accusée pour sauver le prestige de la ville en la personne du voyou Cy Bogart. Ce troisième élément, qui se développe dans le reste du livre par la peinture du fanatisme né de la guerre au sujet des pro-allemands, rappelle beaucoup plus les œuvres que nous avons citées que n'importe quelle production française.

Certains personnages épisodiques ont même à cet égard un rôle curieux si on les met en relation avec des personnages également épisodiques des pièces norvégiennes. Il s'agit de Miles Bornstam dans *Main Street*, du cordonnier allemand au début de *Ann Vickers* : ces deux nordiques, nouveaux arrivés dans la ville, jamais acceptés, représentent un élément avancé, anarchique, disant leur fait aux gens, et dévoilant sans prudence le mensonge des conventions sociales. Si l'on se souvient qu'Ibsen et Björnson envoient en Amérique leurs enfants terribles, ceux qui, assoiffés de franchise, cherchent une terre de liberté, on pourrait croire que Lewis a trouvé piquant de leur donner la réplique et de leur montrer que l'Amérique n'est plus le pays où l'on a droit à « la vie, la liberté et la poursuite du bonheur » (Björnson).

Cette hérédité ibsénienne n'empêche pas Carol d'appartenir fortement à son temps et à son pays. De Nora, elle n'a ni la grâce, ni l'enjouement, ni la nature aimante, la maternité instinctive, la courte et charmante psychologie d'une épouse naïve et heureuse. Tout le comportement de Carol est strictement américain. Allante, pratique, familiarisée avec plus d'un sport, méthodique, apte à des occupations très diverses, précise dans ses pensées et ses paroles, sociable, ne perdant jamais contact avec le réel, elle ressemble à des millions d'autres college-girls. Même ce désir anglo-saxon de se rendre utile à la communauté, de réformer, qui joue un si grand rôle dans son attitude envers la ville, est présent en elle. Ce qui la rapproche surtout de Nora, de la seconde Nora, c'est que toutes deux sont des êtres de conscience. Mais plus

avancée dans le vie intérieure que son aïeule, elle pratique constamment un examen de conscience sans complaisances. Et elle ne cesse de lutter contre les tentations de son mécontentement.

En cela, elle diffère essentiellement d'Emma Bovary, la femme aux abandons sans limites, aux rêves effrénés, aux égoïsmes exaltés et incapable du moindre retour sur elle-même. Confrontons quelques-unes de leurs attitudes. Lorsque Emma revient du bal à la Vaubyessard, elle chasse sa bonne et regarde avec dédain son mari essayer de fumer un cigare. Carol, pour échapper à la déception du premier contact avec Gopher Prairie, se réfugie dans les bras de Kennicott et murmure un hymne à la gloire du foyer. Emma, dans ses amours avec Léon et Rodolphe, exalte son sentiment et ses aventures. Carol ramène le sien à d'impitoyables proportions : « Mon roman est un roman pour les domestiques : une intrigue avec le garçon tailleur. » Cette franchise mérite autre chose que le suicide. Devant un ennui, Madame Bovary,

« au lieu d'en détacher sa pensée l'y attachait davantage, s'excitant à la douleur et en cherchant partout les occasions. Elle s'irritait d'une porte entrebâillée, s'irritait du velours qu'elle n'avait pas. »

Mais Carol :

« Elle s'affirma que les rues de New York et de Chicago étaient aussi laides que celles de Gopher Prairie par un temps pareil. Elle écarta la pensée qu'on avait dans ces villes de charmants intérieurs où se réfugier. Elle se mit à chanter en faisant avec énergie l'examen des vêtements de Hugues. »

Ainsi partout elle prend une attitude opposée à celle d'Emma dont elle se distingue par la volonté droite.

Cette lucidité a un autre effet qui est de l'affermir dans son credo moral. Elle retrouve dans le domaine des convictions le fruit de ses courageux efforts. On ne peut lui faire prendre le change sur les prétendus torts de Fern Mullins, sur la bassesse des motifs des habitants de Main Street. La clairvoyance, la pénétration s'unissent en elle au courage. Ces qualités appliquées au problème du mariage font d'elle une féministe consciente. Vers 1918, le féminisme, il faut le

rappeler, n'en est plus à ses premières conquêtes. Les revendications de Carol se formulent sur une ligne plus avancée que celles de la femme de Helmer. Carol n'est pas traitée en enfant par son mari, sauf peut-être au début sur le point vite réglé des dépenses. Sans doute, le bon Kennicott ne se donne pas la peine de montrer son estime à sa femme dans tous les détails de la vie. Il l'estime en gros, ce qui ne suffit pas toujours. Toutefois les reproches que Nora fait à Torwald seraient injustifiés dans la bouche de Carol. Celle-ci ne part pas pour se trouver elle-même. Le « collège » américain a passé sur elle et l'a formée pour la vie. Elle ne commettrait pas un faux comme Nora et Emma. On se dit même qu'elle ferait une très bonne femme d'affaires. Ce qu'elle réclame, c'est le droit à ses opinions personnelles, au risque de choquer Kennicott et ses amis ; c'est une vie qui ne laisse pas oisives les facultés supérieures de son être ; ce sont les carrières dont les hommes ont écarté les femmes :

« Laver la vaisselle seule dans ma cuisine ne peut me satisfaire, ni moi, ni beaucoup d'autres femmes. Nous enverrons promener tout cela. Nous aurons des machines pour nous remplacer et nous irons vous trouver, vous les hommes, dans vos bureaux, vos comités, toutes ces choses que vous gardez si jalousement pour vous seuls. Ah ! nous sommes insupportables, mécontentes ! Alors pourquoi nous obligez-vous à rester à la maison, si nous ne faisons que vous y irriter ? »

Elle prononce ces paroles en quittant Gopher Prairie. Au retour, deux ans après, elle n'a rien perdu de sa foi féministe. Voici ce qu'elle dit à son mari en lui montrant leur fille endormie :

« Savez-vous ce qu'il y a dans cette petite tête, là, sur l'oreiller ? Une charge de dynamite capable de faire sauter la sotte suffisance ? Vous autres Torys si vous étiez prudents, ce n'est pas les anarchistes que vous arrêteriez, mais tous les enfants dans leurs berceaux. Songez à ce que verra cette enfant, aux choses auxquelles elle sera mêlée avant de mourir vers l'an 2000 ! Peut-être l'union industrielle du monde entier ou l'atterrissement d'un aéroplane sur la planète Mars. »

A quoi donc a servi le voyage à Washington puisque Carol retourne avec ses idées intactes ? Est-ce Kennicott qui a

changé ainsi qu'il était nécessaire que changeât Helmer pour donner à son union avec Nora le caractère d'un mariage véritable ? Mais Kennicott ne change pas, cela n'est pas dans sa nature. Carol n'a pas non plus trouvé dans l'absence et la solitude la formule d'une vie honnête et heureuse en dehors du mariage. Ce qu'elle a acquis, c'est l'indulgence qui lui permet de vivre à Gopher Prairie sans indignation ni amertume, une sorte de sympathie nouvelle pour ces hommes sans envergure, mais braves gens tout de même, qui forment le peuple américain aux robustes qualités. Elle a senti aussi que le lien du mariage est autre chose qu'un simple lien de la chair : « Le mariage, cela tisse vos vies ensemble, c'est une chose qu'il n'est pas facile de rompre. » En somme, c'est une maturité que Carol a trouvé dans l'absence et aussi dans la vie. Son départ n'était peut-être pas nécessaire : son retour l'est, tandis que l'on ne sait si la douce et inflexible Nora s'assiéra jamais de nouveau au foyer conjugal le soir de Noël.

L'évolution sensible dans le caractère de l'héroïne américaine depuis le début du livre est fort différente de celle que subit le personnage de Flaubert. Différence importante car elle implique une différence dans les techniques. Comment Flaubert a-t-il composé le caractère d'Emma ? En choisissant une passion et en montrant son développement depuis l'entrée en matière. Ses causes (la nature et l'éducation), sa progression, ses effets (le dénouement), voilà la matière du livre. Tout le reste est subordonné à cette ligne principale. Il y a dans cette composition un parti pris de logique qui rappelle celui des tragédiens classiques. La ruine des Bovary et le suicide d'Emma sont inclus dans la donnée. Le temps du roman se ramène à la durée interne nécessaire à l'évolution de la passion d'Emma. Il n'apporte rien de nouveau. Ainsi la peinture qui s'exécute par la plume de Flaubert est grande, une, forte, douée d'un rythme à croissance continue qui mène notre cœur jusqu'au point où l'angoisse s'anéantit dans l'émotion esthétique. Dire que cette peinture n'est pas conforme à la vie serait une inexactitude. Puisque Flaubert en a pris le modèle à la vie. Toujours est-il que de tels exemples sont exceptionnels et qu'ils semblent, quand on les rencontre dans la réalité, tout préparés pour la stylisation artistique.

Tout autre est la vision de Sinclair Lewis. Journaliste, homme d'une société qui croit aux enquêtes, aux questionnaires, aux tests, il voit la vie comme un ensemble riche, touffu, plein d'efforts qui n'aboutissent pas, de traits qui se perdent, de traits qui se greffent ou s'ajoutent, dessin confus au premier abord, où l'œil a peine à reconnaître un plan défini. Cette conception se retrouve dans la composition du roman et celle des personnages principaux. Carol est peinte de mille coups de crayon. Des choses s'effaceront en elle, d'autres caractères surgiront. Le temps ici se confondrait plutôt avec la vie qui élague et qui ajoute. Ainsi les défauts romanesques par lesquels Carol ressemble à Emma, ce regret par exemple de ne pas trouver en son prosaïque mari les traits d'un Prince Charmant, pourraient paraître inutiles puisqu'ils disparaissent à la fin du livre et sont en vérité très admissibles dans une telle technique.

Au rebours de Flaubert, Sinclair Lewis met constamment son personnage en rapport avec le milieu. Il n'est pas un individu, dans Main Street qui ne passe à travers l'esprit de l'héroïne. C'est tout Gopher Prairie qui nous est ainsi réfléchi dans un miroir sévère. Réflexions solitaires, conversations avec Vida servent à ce but. Cette présentation se concilie avec un trait du caractère de Carol qu'on ne pouvait omettre chez une Américaine, le sentiment du groupe. Remarquable coïncidence d'une technique et d'une nécessité psychologique. Carol n'est pas une solitaire, elle est trop pratique pour ignorer son milieu. Son entourage ne la comprend pas, c'est là le problème. Si elle s'en écarte un moment, c'est pour mieux le posséder à son retour. Un tel souci est étranger à Mme Bovary. Sans doute elle entre à l'auberge, reçoit le curé, va parfois s'asseoir chez le pharmacien, mais à ces gens qu'elle méprise, elle n'accorde que quelques gestes et paroles arrachés à son automatisme. Sa vraie vie, c'est sa vie clandestine pour laquelle elle se réserve toute. Flaubert n'aurait que faire de nous montrer les habitants de Yonville par les yeux d'Emma. Le milieu est vu par lui, peint par lui, ce qui donne au livre une composition différente, y forme deux plans presque d'égale importance. Dans *Main Street*, Carol est au premier, à l'unique plan.

Ces réflexions montrent qu'en dépit des nombreux em-

prunts faits à Ibsen et surtout à Flaubert (l'influence de Flaubert sur Lewis est plus importante que nous ne pouvons le montrer ici), l'originalité de l'écrivain américain est néanmoins indiscutable. La transposition des thèmes dans un autre ensemble d'idées et de conceptions esthétiques se confond, semble-t-il, avec la création littéraire la plus pure, car emprunter à la vie ou à une œuvre d'art est toujours la même chose. Ce qui compte, c'est de soumettre complètement l'objet emprunté à sa vision personnelle. Pour en revenir à nos trois héroïnes, elles ont chacune combattu pour une grande cause dont Carol seule a mesuré l'ampleur : elles ont cherché à recréer le monde des femmes. Elles appartiennent à la même famille littéraire. Mais Emma a pour elle les parures d'un style éclatant. Elle apparaît avec cette rare élégance des portraits d'aïeules qui semblent, dans la soie jaune de leur robe de gala et leurs bandeaux noirs où tremble une rose, n'avoir jamais quitté le siège et la pose que le peintre leur a donnés ; tandis que Carol est prise sans façons, dans sa robe du matin, près du « porch » dont le grillage est troué, ainsi que les impitoyables instantanés photographiques aiment à multiplier les images de l'humanité.

Simone David.

NOTES ET DOCUMENTS

A POSSIBLE CHINESE SOURCE OF SPINOZA'S DOCTRINE

Several philosophers have compared Spinoza with the Chinese ; early critics were Bayle [1] and Levesque de Burigny [2]. The latter bases his discussion of Spinoza upon Bayle, and comes close to suggesting that Spinoza may have borrowed from the Chinese. The second chapter in his work deals with the essence or nature of God ; in it, the third section is given the title : « Of those who before Spinoza committed the error which he has renewed ». Here Levesque de Burigny writes that the absurd belief that that which we see, and we ourselves, are a part of the deity, is not the invention of Spinoza. He discusses predecessors of Spinoza who have held this error : Egyptians, Persians, Cabalists, Stoics, and others from the Occident ; he quotes the philosopher and traveller Bernier [3], who writes that the Pende ts of India believe that the world has an immense soul of which our souls and those of animals form a part ; and he quotes from Trigault [4] a paragraph that treats of similar beliefs among the Chinese (pa-

1. Pierre Bayle, *Dictionnaire historique et critique*, Rotterdam, 1697, 2 vol.

2. Jean Levesque de Burigny, *Histoire de la philosophie payenne*, the Hague, 1724, 2 vol.

3. *Suite des mémoires du Sr François Bernier sur l'Empire du Grand Mogul*, Paris, 1671, 2 vol.

4. Nicholas Trigault, S. J., *De christiana expeditione apud Sinas suscepta ab Societate Jesu, ex. P. Matthei Ricij ejusdem societatis commentarijs*, Vienna, 1615, p. 646.

Several subsequent editions appeared in Latin, as well as translations into other languages, of which only three are noted :

In French, translated by de Riquebourg-Trigault, Lyon, 1616 ;

In Spanish, translated by Duarte Fernandez, Sevilla, 1621 ;

A summarized version in English, in *Purchas his pilgrimes*, London, 1625.

In 1639, in Leyden, there was published in duodecimo, *Regni Chinensis descriptio ex variis authoribus*, which is a reprint of the first book of Trigault.

There has recently been published the original Italian commentary of Ricci, from which Trigault prepared his Latin translation : Pietro Tacchi Venturi, S. J., *Opere Storiche del P. Matteo Ricci, S. J.*, Macerata, 1911, 1913, 2 vol.

ragraph 5 in the selection cited below from Varen, who had also taken it from Trigault). Father Trigault, Levesque de Burigny writes, asserts that the sect of scholars in China believe that God is the soul of the world. His chapter ends with the statement « that we agree with Mr. Bayle that one cannot enough remark that an idea so extravagant and so full of absurd contradictions has been able to insinuate itself among so many peoples, so remote from one another, and differing so in temperament, in education, in customs, and in genius ».

How did Spinoza come to his belief regarding God ? The year 1649 was a decisive one for the sixteen year old Baruch Spinoza ; in that year, his biographers tell us, he underwent the religious change which was to lead him from the synagogue. It may have been more than a coincidence that in the same year there appeared in his city, Amsterdam, a book by Varen [1], in which is presented, in a report upon Chinese religions, the section cited below, where it is told that the sect of scholars (the Confucians) believe that God is the soul of the world, and that the world and all its creatures constitute his body, of which the several creatures are members These ideas emerge later as central tenets of Spinoza's philosophy.

Bernhard Varen, the writer of this book, was born in Amsterdam in about the year 1620 ; and was a life-long resident of that city, a prominent physician and geographer. His second book, *Geographia Generalis*, 1650, is regarded as one of the great geographical works of the century. He also prepared a work on conic sections, which, however, he was unable to publish because of the expense.

Varen acknowledges that the section on the religion of the Chinese was taken from Trigault. Internal evidence would indicate that it was taken from the work of 1639, rather than from the earlier, of 1615, but there are no significant differences between the two.

1. Bernhard Varen or Varenius, Med. D., *Descriptio Regni Iaponiae cum quibusdam affinis materiae, ex variis auctoribus collecta, et in ordinem redacta*, Amsterdam, apud Ludovicum Elzivirium, 1649, p. 287 et 320, in one vol.

Part II of the volume has a new title-page : *Tractatus in quo agitur : De Iaponorum religione. De Christianae religionis introductione in ea loca. De ejusdem extirpatione.*

A final portion of the second part is an appendix dealing with the religions of the world, including, on pages 266 to 289, *Chinensium religio*. The translation here given is from pages 266 to 275. The copy consulted was obtained in the Henry E. Huntington Library, whose director has kindly given permission to publish the translation.

Father Trigault, a Belgian, a member of the Society of Jesus, had gone to China in the Jesuit mission, which then operated under Portuguese patronage. In 1614 he was sent back to Europe as procurator for the mission, and succeeded in enlisting a number of missionaries from the ranks of his order, whom he took to the Orient in 1618. While in Europe, he published the Latin translation of a manuscript on China which had been prepared by Father Matteo Ricci (1562-1610), the founder of the China mission.

Van den Ende, Spinoza's Latin tutor and friend, had been a member of the Society of Jesus [1]. He had entered upon his novitiate in 1619 ; and had taught in their schools until his separation from the order in 1633. He settled in Amsterdam in 1645, where he made a living for a time as a bookseller, and later opened a Latin school, which Spinoza attended from 1652. The China mission was a matter of great moment to the Jesuits, and we are warranted in thinking that van den Ende was interested in it and in the Chinese, and that he was informed of Trigault's return from China to Europe and his success in enlisting priests for the eastern missions. After his separation from the order, Van den Ende was known as a free-thinker ; his influence on his illustrious pupil is generally thought to have been strong. It is likely that he retained an interest in the philosophy of the Chinese scholars, for the selection below will show that Chinese philosophy contains much to interest a free-thinker, and it is known that many other European free-thinkers in the succeeding two centuries found inspiration in the Confucian doctrines. It is likely that Van den Ende, as a bookseller, knew the merits of Varen's books, and that in his capacity as Latin teacher he was aware of their contents, since they fell in fields of great current interest, which pupils would read eagerly. As for young Spinoza, it is possible that, even if he did not find this particular section in Varen, he may have met it in one of the editions or translations of Trigault.

THE RELIGION OF THE CHINESE.

A translation of a section from Bernhard Varen, *Descriptio Regni Japoniae...* Amsterdam, 1649.

« Nicholas Trigault, a Jesuit, who spent thirty years in China, described the Chinese religions in the tenth chapter of his first

1. Stanislaus von Dunin-Borkowski, S. J., *Der junge De Spinoza*, Münster, 1910.

book, in these words : Of all the pagan sects, he says, which have come to our notice in Europe, none has fallen into so few errors as that of the Chinese, from the earliest centuries of their antiquity. As their books reveal, they from the beginning have worshipped a supreme and single God, whom they call *the Lord of Heaven* or *Heaven and Earth.* From the latter name, it would appear probable that the ancient Chinese imagined heaven and earth to be a living being, and that they worshipped the soul of that great being as the supreme god. On a level below this god, they worship also sundry tutelary spirits of mountains, rivers, and of the four quarters of the earth ; they hold that all of their actions are dictated by reason, and this light of reason they acknowledge that they have received from heaven. But we do not read anywhere that the Chinese have depicted as monsters of vice the supreme god or his ministering spirits, as have the Romans, Greeks, and Egyptians. Because of this virtue, it may be hoped that, by the immense bounty of God, some of the ancient Chinese, by the law of nature, may have been admitted to salvation, which the theologians tell us God does not deny to any individual who does the best he can. All this may be plainly discerned from their annals, which extend over a period of four thousand years, and in which much may be read of their services to the nation and to the common welfare. The people learn from the excellent volumes of the ancient philosophers, which are still found today, how men may achieve the highest virtue. In these matters, indeed, they need concede nothing to our most celebrated philosophers.

« But because weak human nature always deteriorates without the aid of grace, as the centuries have rolled by, that first light has become so dim that if there are now perchance any who abstain from the worship of false gods, there are but few among them who have not fallen into the graver fault of atheism. In this chapter I shall describe the three principal religions found among the Chinese people. As for the Saracen and Jewish religions, and even some traces of Christianity among the Chinese, the discussion of these religions will be deferred.

« The books of the Chinese enumerate three religions ; they know little of any others. The first is that of the scholars (the Confucian), the second *Sciequia* (the Buddhist), and the third they call *Laucu* (the Taoist, the religion of the followers of *Lao Tzu*). Some one of these three all the Chinese, and the neighboring peoples who use the Chinese characters, profess. These peoples are the Japanese, Koreans, Leuquici and the Cochin Chinese. The sect of the scholars is the most proper to the Chinese, and is the most ancient in this kingdom. This sect governs the nation,

abounds in many books, and is honored above the others. The Chinese have not in any formal way chosen the doctrine of this sect, but they imbibe it along with their studies of literature, nor is there any one of those who devote themselves to literature or who achieve honors in letters, who does not profess it. They acknowledge Confucius as their founder and as the chief of philosophers. Furthermore, this sect does not worship idols— in fact, it has none. It worships one god, because it believes that all things here below are preserved and governed by him. It worships spirits also, but with less veneration, attributing to them less power. In the matter of the creation of the world, the true scholars do not teach what was the manner, who was the creator, nor even what was the time. I have made this statement only with respect to the true scholars because some less worthy propose certain fancies that are foolish and untrue, to which therefore no credence attaches.

« In this religion there is mention of reward for good and evil, but they think that it is given in this life, and that it redounds upon the author or upon his descendants in accordance with their deserts. Of the immortality of souls the ancients seem scarcely to have doubted, for they speak often of those who have departed mortal life and about the people in heaven, long even after death, but there is no mention of the punishment of the wicked in hell. But the modern scholars teach that the souls are extinguished together with the bodies, or a little after, whence they assign neither heaven to the virtuous nor the tortures of hell to the wicked. To some this seems too harsh ; therefore they assert that the souls of the virtuous survive after death, because the souls of men, they say, may be strengthened by the practice of virtue and may be so unified that they may attain eternity, and since the wicked have not attained this power, their souls, when they have left the bodies, soon pass away and are reduced, as it were, to smoke.

« The opinion prevalent today seems to me to have been introduced by the sect of the idolaters (Buddhists) five centuries ago. (This is a correct interpretation of the work of Chu Hsi.) They (the scholars) assert that the whole universe consists of one and the same substance, and that its creator, together with sky and earth, men and beasts, trees and plants, and finally the four elements, compose a single continuous body, of whose great body individual creatures are members. From the unity of this substance they teach by what love for each other it is fitting for creatures to be united ; and that one can arrive at similitude to God from the fact he is one with him. We endeavor to confute these

follies not by reason alone, but also by the testimony of their own ancient sages, who taught quite differently.

« Although, as we said have, the scholars acknowledge a single supreme god ; yet they erect no temple to him, nor do they appoint any other place for worshipping him ; as a consequence, they have no priests or religious officers, no solemn rites to be observed by all, even no precepts which it is impious to violate ; nor is there any director of sacred rites who explains and publishes the canons, and punishes those who have sinned against them. To his name they recite or chant nothing either in private or in public. On the contrary, they assert that the duty of sacrificing to the Lord of Heaven and of worshipping him, belongs solely to the king. And should anyone make these sacrifices, he would be punished as a traitor and as a usurper of the king's prerogative. For this worship there are two magnificent temples in the two capitals, Nanking and Peking. One is dedicated to heaven, the other to the earth. In these the sacrifices were formerly made by the king himself ; now the highest officers of state have succeeded to his place, and in his name sacrifice a great number of oxen and other animals to heaven and to earth. The principal magistrates and the chief men of the kingdom worship the spirits of mountains, rivers, and the four quarters of the world, in services from which the people are excluded. The precepts of the law are contained in the four canons, and in five volumes of doctrines, nor are there any other approved books, beyond some commentaries on these volumes..... (The omitted paragraph deals with services to ancestors).

« The special shrine of the scholars is that of Confucius himself, the chief of the Chinese philosophers. One has been constructed in his honor by public funds in every city, in that place called the accademy of the scholars. It rises in great magnificence, near the palace of the magistrate who presides over the bachelors, those who have attained the first degree in letters. In the most conspicuous part of the temple is seen his statue, or else his name inscribed on an alabaster tablet in golden characters a cubit high. On either side stand statues of certain of his disciples, whom the Chinese have come to regard as gods, though of an inferior order. In this shrine, at every new moon and every full moon, all the magistrates of the city convene with the bachelors, to worship their master with bowings and genuflections, wax and incense. The same officials, on his birthday, and on certain other occasions stipulated by custom, offer to him dishes splendidly provisioned, asserting that they are thankful for the teaching which they found in his books, by the aid of which teaching they attai-

ned their degrees and the great magistracies in the state. Yet they recite no prayers to him, nor do they ask or hope for anything from him.....

« The same sect also serve at shrines for the tutelary spirits of the several cities, and at the court of each magistrate. In the latter they bind themselves by a solemn oath to preserve justice and right, and to carry out lawfully the duties of their office ; each magistrate does this when first he enters upon his office, in a ceremony which they call to receive the seal. They offer dishes of food here also, and burn incense, though not with the same worship as mentioned above, for they believe that these spirits have a divine faculty of punishing the wicked and rewarding the good.

« The object of this sect of the scholars, toward which its whole institution aims, is the public peace and the tranquility of the nation, also domestic economy and the cultivation of individual virtue. To this end they hand down well-suited precepts, and all of these are consonant to the light inborn in us and to Christian truth. Five relationships are honored by them, in which all teaching of human duty is comprised. These are of father and son, of husband and wife, of master and servant, of older and younger brother, and lastly of friends or associates of the same rank. They think that they alone have properly ordered these relationships, and that foreign peoples do not know of them, or neglect them....

« They have a precept concerning charity very well set forth in their books : *What you do not wish to have done to you, do not do to another*, etc. It is wonderful to what heights they extol the obedience and reverence of children for parents, the loyalty of servants toward masters, and the veneration of the less for the greater. Further, because nothing is forbidden or commanded to be believed in order to attain salvation in the next life, many mingle the beliefs of the two remaining sects with the beliefs of this sect, with the thought that they have achieved a great religion. Nevertheless, they say that theirs is not a religion, but a sort of academy instituted for the government of the state. Indeed the tenets of this academy are so far from conflicting with the religion of Christ when a few things are removed, that the latter may even take much help from them and be improved by them. »

* * *

It may be appropriate to introduce a brief account of publications and events relevant to the relations between the Orient

and Europe in the period which includes the life of Spinoza [1].

It will be recalled that in the middle of the seventeenth century, Amsterdam was a center of mercantile and cultural life. Before 1600, the United Provinces of the Netherlands had gained independence from the King of Spain. From 1602, the date of the establishment of the East India Company, the Dutch challenged their former masters in the Orient.

The Jewish colony had settled in Amsterdam a short time before 1600, fleeing from persecution in Spain and Portugal. These Jews continued to speak Spanish and Portuguese and were intimately informed as to the Spanish and Portuguese peoples and possessions. They took an active interest in commerce.

The Portuguese had reached India before 1500, and the China coast and Japan early in the sixteenth century. Spain was established in the Philippines in 1565. The religious orders promptly undertook missionary work. Augustinians, Dominicans, and Franciscans, under Spanish patronage, made efforts to establish missions in China, with only sporadic successes until about 1630. The Jesuits, under Portugal, worked from Macao ; and established missions in the provinces in 1583, and in Peking in 1601. They impressed Chinese scholars with their reverence and their scientific attainments and apparatus, and made important conversions among the scholars. They became competent scholars of Chinese lore, and made translations of European works on religion and science into Chinese, and of Chinese works on sundry topics including political morality, into European languages, principally into Latin.

In 1585, there appeared in Rome and Madrid the first important modern book on China, by Gonzales de Mendoza [2], based upon the experiences of several Franciscan and Agustinian priests who had entered China for stays of a few months. Sundry volumes of letters from missionaries appeared, over a wide span of years.

Father Ricci, the founder of the Jesuit mission, wrote his commentaries on China just before his death in 1610. As has been stated, Father Trigault in 1614 was sent back to Europe. On the

1. Ch'ên Shou-yi, « Daniel Defoe, China's severe critic, » *Nankai Social and Economic Quarterly*, octobre 1935, vol. VIII, n° 3, p. 511-550.

Vergile Pinot, *La Chine et la formation de l'esprit philosophique en France*, 1640-1740, Paul Geuthner, Paris, 1932.

Louis Pfister, S. J., *Notices biographiques et bibliographiques sur les Jésuites de l'ancienne mission de la Chine*, 1552-1773, Shanghai, 1932-1934, 2 vol.

2. Juan Gonzales de Mendoza, *Historia de las cosas mas notables del Reino de la China*, Rome, 1585, and Madrid, 1585. Translations.

voyage, he translated the commentaries of Ricci from the original Italian into Latin, and he published the work in 1615.

In 1642, La Mothe Le Vayer published *De la Vertu des Payens* [1], in which he discussed more thoroughly a question that had been raised by Ricci and translated by Trigault in the selection above cited, whether the Chinese sages might have been admitted to salvation.

In 1642, also, there appeared Semedo's description of China [2].

In the first quarter of the seventeenth century, the Japanese became concerned at the territorial ambitions of the Spanish and Portuguese, and began to persecute the Christians (Roman Catholics). About 1640, they excluded all Europeans but the Dutch (Protestants), whom they permitted to carry on a limited trade at Nagasaki. At the opening of the century the Japanese invaded Korea, a dependency of China. Disturbances there and in Manchuria recurred intermittently, until in 1644 the Manchus occupied Peking and then conquered all of China.

With the year 1630, there began to develop in China a difficulty between the two groups of missionaries ; the Jesuits began to meet opposition from the Spanish orders, who now began to be admitted. This struggle, which is described at length by Pinot, stimulated the rival groups to write and agitate about China. Europe became increasingly interested in the quarrel and in the Chinese. It was debated whether or not the Chinese — or more narrowly the Confucians, the sect of scholars — were moral, were atheists, had originally worshipped a single god, were similar in their standards to the Christians, and should be allowed to carry on services for Confucius and for their ancestors after conversion to Christianity. In 1645 the Pope forbade certain practices of the Jesuits as they had been described to him by Father Morales, a Dominican ; in 1656, the successor to the Papal See permitted the Jesuit practices as described to him by Father Martinius, a Jesuit.

After their initial defeat in 1644, the Ming imperial family and court contained several Christians. In 1650, they sent an embassy to the Pope, to ask their Christian friends for aid against the invading Manchus ; Father Boym [3], a Jesuit, was selected for this mission. At the same time, another Jesuit, Father Schall

1. Arnold H. Rowbotham, « La Mothe Le Vayer's « Vertu des Payens » and eighteenth century cosmopolitanism », *Modern Language Notes*, January 1938, vol. LIII, n° 1, p. 10-14.

2. Alvaro Semedo, S. J., *Imperio de la Chine*, Madrid, 1642, Translations.

3. Robert Chabrié, *Michel Boym, jésuite polonais, et la fin des Ming* (1646-1662) ; *contribution à l'histoire des missions d'Extrême Orient*, Paris, 1933.

von Bell, enjoyed the confidence of the newly established Manchu court in Peking. This priest, who cast cannon for the Ming, had refused to flee from his mission before the invaders. He was treated courteously by them, retained in his court duties and privileges, and was soon impressed to cast cannon for the new rulers. In 1657 he was made a mandarin, to the admiration of Europe.

In 1652, the Jesuits sent Father Martinius from China to Rome. En route, he touched at Java, and the Dutch there learned from him the circumstances of the fall of Canton before the Manchus. He continued to Europe on a Dutch boat, working on several books which he was soon to publish [1]. The boat landed at Bergen, and he made his way to Amsterdam before reaching Rome. His mission in Europe was to ask from the Pope a modification of the prohibition against missionary practices which had been issued in 1645, and in this mission he succeeded, securing from the Pope, in 1656, the desired permission.

In 1605, the Dutch had openly begun their long fight in the East Indies against the Portuguese and Spanish, and their successes enabled them to take territory and trade from those two countries. They built the city of Batavia in Java, from which center they continued their activities. After they received exclusive trading privileges in Japan, nearly all the trade of the Orient was in their hands. In 1653 they established a substantial settlement at the Cape of Good Hope. But in that same year the war with England occurred, which was the beginning of their decline. Nevertheless, even after that date, the Dutch continued to make gains in the Orient.

The reports by the Dutch of their explorations, conquests, and trade, were received with great interest. That on Siam, published in 1636 by Josse Schouten, an official of the East India Company, was used by Varen. Maarten Gerritz Vries made a journey beyond Japan in 1643.

When the Manchus conquered China, the Dutch ventured to hope that they might be granted trading privileges by the new regime, possibly on an exclusive basis as in Japan, or at least on a basis of equality with others. They sent a ship to Canton in

1. Martin Martinius, S. J., *De bello Tartarico in Sinis historia*, Rome, 1654, Antwerp, 1654, Amsterdam, 1655.

— *Novus atlas Sinensis*, Vienna, 1655 ; and Amsterdam, 1655, as part of the Atlas edited by Jean Blaeu.

— *Sinicae historiae decas prima*, Monachi, 1658, and Jean Blaeu, Amsterdam, 59.

— *Regni Sinensis à Tartaris tyrannicè evastate depopulatique concinna enarratio*, Amsterdam, 1661.

1653, but the venture was thwarted by the Portuguese, who represented them to the Chinese as pirates. Having partially overcome this difficulty, the Dutch were granted permission by the Chinese viceroy to establish a temporary trading post in Canton, when an Imperial commissioner arrived and ordered the Dutch to leave. They carried with them, however, a letter from the viceroy to the Dutch general in Java, suggesting that the best mode of procedure would be to send an embassy to the Emperor. The general sent to Holland for the approval of his government, which arrived in 1655. The embassy was promptly despatched, and reached Peking the next year. The Dutch again experienced the opposition of the Portuguese and the Jesuits. Father Schall von Bell acted as interpreter for the Chinese minister of state at their audience. They were finally granted the nominal privilege of sending a trading expedition every eight years. Nieuhof, the secretary of the embassy, arrived in Amsterdam with his report in July 1658, where the news of the embassy and the description of China caused a great stir. His book on the embassy was published in 1665, and was soon translated into other European languages [1]. The Dutch sent an expedition to the Chinese port of Hoksieu in 1662, sometimes referred to as a second embassy, but more properly a naval expedition, which assisted the new Manchu rulers to put down the « pirate » Coxinga, and the remnant of the Ming sea forces. A third embassy was sent in 1666 under van Hoorn.

In 1662, the Jesuits in China published a translation from Confucius, under the title *Sapientia Sinica*; in that year also appeared a letter from Jacques le Faure on the state of China and the mis-

1. Joan Nieuhof, *Het gezantschap der Neêrlandtische Oost-Indische Compagnie aan den grooten Tartarischen Cham den tegenwoordigen Keizer van China*, Amsterdam, 1665. Translations.

Nieuhof also wrote on other travels. The following is taken from the English translation, « Voyages and Travels into Brazil and the East Indies », in Churchill's *Collection of Voyages and Travels*, London, 1752, vol. II, page 150 : In 1658, on his return to Amsterdam from the embassy to China, John Nieuhof stayed at the home of his brother Henry.

« Many of the most curious persons of that place came daily to see me, to take a view of the Chinese characters and other draughts I had brought along with me.

« After I had tarried for three months in Holland, and dispatch'd my business both here and in Zealand, I delivered the journal of my late voyage into China to my brother, in order to have it review'd and printed, at the request of several persons of quality ; with an intention to take a second voyage to the East Indies with the first fair opportunity, which was soon after offer'd me by the Directors of the East India Company. »

In December 1658, he again sailed for the east.

sions. In 1667, there was published in Amsterdam, *China Monumentis*, by the Jesuit, Kircher, and in 1689, there was published in India, a further translation from Confucius, by Couplet and other Jesuits, *Sinarum Scientia Politico-Moralis.*

Shortly before this, the Dominicans had resumed their compaign in Rome against the Jesuit practices in China, and in 1669 the Pope gave public answer to their question, that the liberal decree of 1656 did not set aside the prohibition of 1645, but that the two were to be properly interpreted, and both were to govern.

In the year 1652, a missionary to the Far East, Alexandre de Rhodes [1], returned to Europe from the Orient. He reported to Rome that Portugal was no longer giving adequate support to the missions, and asked to be allowed to solicit aid in other countries. He found in Paris a group of young men under the leadership of François Pallu, who were interested in foreign missions. In 1658, two of the group were appointed by the Pope to be vicars apostolic to China, and soon a third was appointed. These appointements, by the Pope, without nomination from the King of Portugal, constituted an invasion of the historic patronage rights of that country in the missions of Asia, and she was not disposed to make the concession. In 1663, however, the difficulties were smoothed over, and Pallu left for the East. The new group became the Society for Foreign Missions of Paris. From this time forward, the French government took an increasing interest in religious and mercantile activity in the Orient, culminating in the establishment of a French mission in China in 1685.

Many of these events took place in the period when Spinoza was working out his philosophy. It cannot be argued, of course, that China furnished the sole influence upon him, to the exclusion of the Occident, but it does not seem presumptuous to conclude that the youthful Spinoza may have received a significant influence, even an inspiration, from Varen, and that subsequent events served to sustain his interest in the Orient, its philosophies and religions.

Lewis A. Maverick.

1. Alexandre de Rhodes, *Divers voyages et missions en la Chine et autres royaumes de l'Orient*, Paris, 1653.

UN REMANIEMENT FRANÇAIS DE " LA VIE EST UN SONGE "

Un prince, enfermé dès l'enfance dans une misérable prison, puis assoupi par un breuvage mystérieux, se réveillant dans la pleine gloire de sa qualité royale, et bientôt, par suite de ses emportements, assoupi encore pour retourner en prison. Voilà un sujet traité par Calderón à deux reprises et qui a intéressé d'autres auteurs que lui.

Chargé de son ascendance orientale et médiévale à la fois [1], le sujet de *La Vie est un songe* (1636) a fait fortune dans la littérature européenne. Il suffit de consulter à ce propos la Bibliographie de Breymann où l'Allemagne tient, comme de raison, la première place [2]. 21 remaniements et traductions. Pour la France, Breymann ne voit que trois pièces à noter [3], et encore en exclut-il une. Il est vrai qu'il s'intéresse seulement aux remaniements dramatiques : c'est ainsi qu'il lui échappe une transposition intéressante de *La Vida es sueño*, et qui suit de près Calderón : je pense à la quatrième nouvelle du recueil des *Nouvelles héroïques et amoureuses* (1657) de l'abbé de Boisrobert, *La Vie n'est qu'un Songe*.

Le seul critique qui semble se rendre compte des rapports existant entre Calderón et Boisrobert est Fritz Tenner [4], qui ne

1. Cf. L.-P. Thomas, *La genèse de la philosophie et le symbolisme de la Vida es sueño*, Mél. Wilmotte, Champion, 1910. V. aussi F. G. Olmedo, *Las fuentes de la Vida es sueño*, Madrid, 1928.

Il convient d'y ajouter encore le drame de Hoffmansthal : *Der Turm*, Berlin, 1929, revenant à Calderón pour dire beaucoup de mal de la Pologne, d'ailleurs de la façon la moins probante, ainsi que pour exprimer quelques idées philosophiques à caractère bizarre. Voir mon article à ce sujet W. D. N., octobre 1937.

2. Breymann, Die Calderón-Literatur. München, 1905.

3. Gillet de la Tessonnerie, *Sigismond, duc de Varsav*, 1646. — Th. S. Gueulette, *La vie est un songe*, 1716. — L. de Boissy, *La Vie est un songe*, 1732.

Celle de G. de la Tessonnerie qui, en effet, ne semble pas se rapporter à la pièce de Calderón.

C'est là encore une intrigue de *capa y spada* se jouant en Pologne (« la scène est à Cracouie ») et représentant les amours fidèles de Sigismond duc de Varsav et de Venda reine de Pologne. Nous sommes renseignés sur cette reine par la liste même des personnages : « Venda, Reyne de Pologne, Régna en l'an 750 et quitta volontairement la couronne, après avoir gagné une bataille contre un de ses sujets qui vouloit la contraindre à l'aymer. Histoire de Pologne. »

Il existe, en effet, dans l'histoire légendaire de la Pologne, une vierge-reine, Wanda, qui s'est donné la mort en se jetant dans la Vistule pour éviter le mariage imminent avec un prince allemand.

4. F. Tenner, *François le Métel de Bois-Robert als Dramatiker und Nachahmer des spanischen Dramas*, Leipzig, 1907, p. 101.

s'occupe d'ailleurs que de l'activité dramatique de Boisrobert ; ainsi se borne-t-il à une simple indication de source concernant la nouvelle. Par contre, ni Labitte [1], qui cependant se montre bien sévère envers les nouvelles de notre abbé, ni M. E. Martinenche [2] qui souligne, d'ailleurs, les liens intimes entre le théâtre, le roman et la nouvelle au XVIIe siècle, n'ont l'air d'avoir remarqué la chose. C'est aussi le cas de Chardon [3], dont le résumé des *Nouvelles* de Boisrobert m'a fait, je l'avoue, penser à Calderón [4].

***

Coiffé d'un froc bien raffiné
Et revestu d'un doyenné
Qui luy rapporte de quoy frire
Frère René devient messire
Et vit comme un déterminé.
Un prélat riche et fortuné,
Sous un bonnet enluminé,
En est, pour ainsi dire
Coiffé.

Ce n'est pas que frère René
D'aucun mérite soit orné
Qu'il soit docte ou qu'il sache écrire,
Ny qu'il dise le mot pour rire ;
Mais c'est seulement qu'il est né
Coiffé.

Si c'est à Boisrobert que son contemporain Malleville [5] destinait ce rondeau caustique, il faut bien en émousser le tranchant

1. Charles Labitte, Boisrobert, dans *Etudes littéraires*, Paris, Joubert, 1836, p. 414 et suivantes.

2. Ernest Martinenche, *La comédie espagnole en France de Hardy à Racine*, Hachette, 1900, p. 142.

3. *Scarron inconnu*, Champion, 1903, t. I, p. 335 et suivantes. — Je ne trouve rien non plus à ce sujet dans Magne, *Le plaisant abbé de Boisrobert*, Mercure de France, 1909.

4. Boisrobert lui-même a fait, d'ailleurs, allusion aux sources espagnoles de ses Nouvelles dans l'*Épître dédicatoire au Sur-Intendant Fouquet* : « Si les plus beaux esprits du siècle... ne m'ont point flatté, *les sujets que j'ai tirés tous nus et tous simples de l'Espagnol*, et que j'ai rectifiés selon nos manières, en sont tout particuliers et tout beaux... »

5. Livet, *Précieux et précieuses*. Didier, 1860, p. 360.

par les quelques lignes que voici [1] : « François le Metel de Bois-Robert (1592-1662), célèbre abbé de Chastillon, dut à son humeur joviale et à ses bons-mots la faveur d'un grand ministre et des avantages que ne lui auraient pas procurés ses vertus canoniques » et nous voilà suffisamment renseignés sur la vie et le caractère du joyeux compagnon de Richelieu. Frère de d'Ouville, « qui certainement estoit l'homme de toute la France qui parloit le mieux Espagnol et qui connaissait le plus parfaictement les grâces de cette langue » [2], auteur lui-même d'une vingtaine de pièces de théâtre dont une bonne part s'alimentaient de sujets espagnols, Boisrobert n'était pas non plus dépourvu d'un certain programme littéraire. Il nous l'expose dans la Préface de son *Histoire Indienne d'Anaxandre et d'Orazie* (1629) en y faisant l'éloge de la véridicité des romanciers opposée aux mensonges des historiens :

« Les Romans sont exempts de cette malice noire et de cette lâche complaisance. Ils descrivent les actions non pas telles qu'elles sont mais bien telles qu'elles doivent estre ; c'est sans interest qu'ils condamnent les laschetés et les trahisons, et qu'ils honorent la sagesse, la justice et la vaillance. »

L'écrivain en Boisrobert n'atteint pas ces buts élevés de moralisateur.

« Pour moy qui n'ay pas ces dons de persuader et d'émouvoir, ie me vante pour le moins de tenir cela de la vraye histoire que ie garde l'ordre des temps, que ie décris exactement la situation des pays et des régions, et que ie fais connaître les mœurs et les ceremonies des peuples, au moins celles qui peuvent donner quelque contentement aux Lecteurs, m'éloignant toujours des choses qui doivent choquer leur esprit et qui leur peuvent desplaire... »

1. C. Hippeau, *Notice sur Boisrobert*, Caen, 1852, cf. la réimpression de la même étude dans *Les écrivains normands au XVIIe siècle*, Caen, 1858.

Pour le rôle assez considérable de Boisrobert dans la fondation de l'Académie Française, voir : Pellisson-d'Olivet, Histoire de l'Académie Française, Paris, 1792, t. I. — Voir aussi le portrait de Boisrobert dans le *Dictionnaire des Précieuses de Somaize*, éd. Livet, I, 47 : « Barsamon... a cela de particulier en luy qu'il se divertit en divertissant les autres ; c'est la joye des ruelles, où il se fait écouter pour plus d'une raison ; et la principale, c'est qu'il sçait parfaitement la chronique scandaleuse de la ville... surtout il a tousjours réussi à bien faire des contes, ce qui le fait souhaiter dans toutes les ruelles... »

2. Boisrobert, *Préface de la Fouyne de Séville ou l'Hameçon de Bourses*, traduite de l'espagnol par le Sieur d'Ouville, 1661. — Tallemant des Réaux, *Le Cardinal de Richelieu, sa famille, son favori Boisrobert*, p. 207, rapporte que « Douville s'était marié autrefois en Espagne », il devait donc certainement connaître un peu la langue. Voir aussi à ce propos Martinenche, *op. cit.*, p. 401.

La réalisation de ce programme dans l'œuvre de l'abbé de Boisrobert a été contestée par Labitte [1] qui s'en est plaisamment moqué. Il a été plus sévère encore pour les *Nouvelles* [2] :

« Le caractère général de ces Nouvelles c'est, avant tout, l'invraisemblance, l'absence complète de toute action raisonnable, et une sorte de répulsion pour la simplicité et le naturel. De passions vraies, de détails de cœur pris sur le fait, de couleur locale, comme disent nos modernes critiques, il n'en est pas le moins du monde question... aucun souci d'ailleurs des choses possibles, de la vie réelle... Boisrobert prend tous les défauts des conteurs espagnols et ne garde aucune de leurs qualités. »

Je ne crois pas que Labitte ait eu raison, sinon pour l'*Histoire Indienne*, du moins pour les *Nouvelles*. Le pauvre abbé était en somme assez conscient de son travail qui l'entraînait vers l'idéal classique et lui faisait modifier les sujets espagnols selon les manières françaises ; la vraisemblance fut un de ses soucis à partir de 1640 [3], et il avouait encore en 1653 :

« Si nos Muses ne sont aussi inventives que les Italiennes et Espagnoles, elles sont au moins plus pures et plus réglées [4]. »

Nous verrons par la suite, je l'espère, sur l'exemple même de l'une de ses *Nouvelles*, quel a été le souci de la couleur locale et historique chez cet écrivain de second ordre et quel a été son effort de respecter l'unité de l'action et la vraisemblance psychologique, à travers une prose souvent ennuyeuse.

* * *

La nouvelle suit de près Calderón. Nous y apprenons que Basile, roi de Pologne, ayant lu dans les étoiles l'avenir malheureux et le mauvais caractère de son fils Sigismond, le fit enfermer

1. *Op. cit.*, p. 387. « Boisrobert... annonce le dessein d'introduire la réalité historique dans son livre. Par malheur, on était loin encore de Walter Scott, et on ne trouve trace de ces magnifiques projets littéraires que dans l'avis au lecteur ».

2. *Ibid.*, p. 416-417.

3. C'est la date de sa tragi-comédie de *Palène* que Boisrobert précéda d'une *Histoire de Palène*. Il y résume ses sources en expliquant au lecteur les changements qu'il introduit dans l'intrigue. Il a voulu entre autres rendre plus vraisemblable l'amour passionné qui unit les héros : « J'ay supposé que Clyte demeura six mois dans la Cour tandis qu'il se faisoit traiter de sa dernière blessure ; et cela pour donner fondement à la violence de son amour et de celuy de Palene. »

4. Préface à la *Folle Gageure ou les Divertissements de la Comtesse de Pembrock*, Paris, 1653.

dans une grotte souterraine, n'oubliant toutefois de le « munir fort secrettement de toutes les choses qu'il iugea nécessaires pour sa subsistance et pour l'éducation de son fils[1]. » Cependant la vie s'écoulait et une maladie du roi ayant attiré à sa cour deux de ses neveux désireux de briguer la couronne de Pologne, Basile s'avisa de vérifier l'horoscope de jadis et de faire sortir Sigismond de sa prison. La chose ne devant servir que d'expérience, il décida de faire assoupir l'infant par un philtre ; endormi prisonnier, il se réveillera prince et donnera libre carrière à ses sentiments. Une fois reconnu « tyran et prince le plus sanguinaire du monde »[2], on va refaire l'œuvre d'enchantement sans courir risque ni danger. Elevé à son nouveau rang sans y comprendre grand'chose, Sigismond se laisse aller à des emportements — moins violents, il est vrai, qu'ils n'étaient dans Calderón — et le roi s'empresse de le ramener à son premier état, non sans quelque regret du reste facilement détourné par l'habileté de Federic duc de Moscou et son neveu. Celui-ci voudrait éloigner Sigismond du palais royal (j'oubliai de dire qu'il en habitait pour ainsi dire les caves), épouser Sophonie, princesse de Lithuanie et prétendante au trône en qualité de nièce de Basile, et se faire, de plus, couronner roi de Pologne. Mais une émeute surgit qui délivre Sigismond de sa prison et fait face au roi-tyran. Federic est tué, Basile forcé d'abdiquer en faveur de son fils, d'ailleurs profondément changé par la douloureuse expérience qu'il vient de faire. La vie n'est qu'un songe, le réveil qui nous attend à tout moment nous oblige à prendre toutes nos responsabilités et à vivre en homme juste selon Dieu[3]. Voilà ce que Sigismond est arrivé à comprendre et ce que son père n'a su démêler dans les étoiles. Ainsi l'horoscope avait bien dit la vérité (caractère violent de Sigismond, guerre qu'il fait a son père, humiliation de celui-ci), mais non toute la vérité. La Pologne désormais aura un roi parfait et Basile un fils exemplaire.

Quant à la princesse Sophonie, elle reste la grande trouvaille de Boisrobert. Dans Calderón, l'intrigue se trouvait compliquée par la présence de deux femmes : Rosaura, belle Moscovite aimée de l'infidèle Astolphe (le Federic de Boisrobert) et venue en Pologne à sa recherche, et l'infante Estrella, nièce du roi, prétendante au trône de Pologne, courtisée par Astolphe, mais finalement épousée par Sigismond. Ces deux femmes ont troublé la vie du jeune prince au point qu'il a toujours hésité entre les deux. La

1. P. 446.
2. P. 444.
3. Cette philosophie héroïque de Calderón subira d'ailleurs quelques retouches « pratiques » dans la nouvelle de Boisrobert.

première femme qu'il ait vue de sa vie, encore du temps de sa captivité, Rosaura avait éveillé en lui des sentiments aussi passionnés qu'inexplicables, d'où plusieurs strophes lyriques d'une beauté admirable quoique le style en soit fort entaché de baroque [1]. Cependant, vue à la cour, Estrella reçoit du prince quelques compliments très bien tournés [2] ; elle se conduit en infante correcte et ne nous laisse pas voir ses sentiments. Or, à plusieurs reprises encore [3], la présence de Rosaura devenue fille d'honneur de l'Infante, réveillera la passion de Sigismond. Ce n'est qu'à regret qu'il la cédera enfin à Astolphe, et son mariage avec l'Infante sa cousine sera plutôt un acte de justice qu'une union d'amour [4]. Je veux bien que ce dernier sacrifice ait été, lui aussi, nécessaire à Calderón pour achever son personnage ; mais le galant abbé de Boisrobert — et nous retrouvons ici ses soucis de la Préface à *Palène* — [5] n'a point goûté cette intrigue à la fois compliquée et illogique. Agissant en véritable classique, il retranche l'épisode de Rosaura. Des deux femmes, il fera un seul personnage qu'il appellera Sophonie ; il lui donnera les traits des deux héroïnes de Calderón et il concentrera sur elle tout l'intérêt — pour ne pas dire tout l'amour — de Sigismond. Ainsi Sophonie sera-t-elle la première à visiter le prince lors de son réveil au château royal, et dès le premier moment, les yeux et les cœurs des deux amants se rencontreront-ils pour se comprendre [6]. Précieuse, conventionnelle sans doute, cette histoire d'amour garde un je ne sais quoi d'émouvant et de sincère dans sa simplicité et dans sa logique naïve ; aussi Boisrobert, tout bavard et ennuyeux qu'il soit dans

1. *La Vida es sueño*, I, 2.
2. *Ibid.*, II, 5.
3. *Ibid.*, II, 7 ; II, 8 ; III, 9 ; III, 10.
4. *Ibid.*, III, 14. — Lista y Aragon, *Ensayos Literarios y Criticos*, p. 88, entreprend une apologie, la seule que je connaisse, de cette étrange hésitation de Sigismond entre deux femmes. Admettant le changement foncier opéré dans le caractère de Sigismond par « l'expérience du songe », il voudrait voir dans le « premier » Sigismond un homme à passions brutales, sans aucun frein, ne connaissant de l'amour que le plaisir des sens.

C'est peut-être trop simplifier la chose. Avant que d'en venir à la scène de violence (II, 7) Sigismond avait conçu pour Rosaura des sentiments autrement délicats ; en sa prison, il ne s'est souvenu que d'une seule femme... Le raisonnement de Lista y Aragon ne suffit donc pas à résoudre ce problème.

5. Voir plus haut, p. 432, n. 3. Le même souci d'un enchaînement logique des faits — ce qui n'est pas sans agrément dans une histoire invraisemblable au possible — se fait voir dans l'éducation et l'instruction de Sigismond. Le fait a été fourni par Calderón, mais Boisrobert le creuse et le développe, dans l'idée préconçue de voir Sigismond bon monarque un jour. (*La Vida es sueño*, I, 2 et 6 : *La vie n'est qu'un songe*, p. 448-450).
6. Pp. 472 et 528.

sa prose, trouve-t-il quelques notes émouvantes pour rendre les pointes espagnoles et les sentiments des deux amants.

On se souvient de la première entrevue du héros de Calderón avec Rosaura habillée en homme. La voix d'une femme qu'il devine à peine dans cet inconnu, trouble profondément le malheureux prisonnier [1] :

Tu voz pudo enternecerme,
Tu presencia suspenderme
Y tu respeto turbarme.
Quién eres ?.....
.....
Tú solo, tú has suspendido
La pasion á mis enojos,
La suspension á mis ojos,
La admiracion á mi oido...

Le prince de Boisrobert en sait plus long sur les femmes [2] :

« On luy avoit dit souvent et... il avoit leu mesme que ce Sexe estoit fort agreable et faisoit la plus belle moitié du monde qu'il ignorait... »

Il n'en est pas moins quitte pour l'émotion à voir la Princesse [3] :

« D'abord que la Princesse fut introduite dans sa chambre, comme elle estoit belle effectivement, et que c'estoit la seule et la premiere de ce Sexe qu'il eust iamais veüe, il vit je ne sais quoy dans son air et dans son visage qui luy plut infiniment, et fit quelques pas pour aller au devant d'elle, avec un transport qui parut assez visible ; la Princesse de son costé découvrit en luy ie ne sais quel charme qui luy plus (*sic*) d'abord, leurs cœurs se rencontrerent aussi bien que leurs yeux et leur emotion fut reciproque. Le Prince qui par la nature de son Sexe devoit estre le plus hardi parut aussi timide que la Princesse [4]. »

Jusqu'ici, l'abbé de Boisrobert se tire assez bien d'affaire pour arranger à son gré son modèle espagnol. Mais voici le point diffi-

1. *La Vida es sueño*, I, 2.
2. P. 472.
3. *Ibid.*
4. Il est vrai que par la suite : « ... il parut plus éloquent que tous les romans qu'il avoit leus... » (p. 473). Mais il ne faut pas en vouloir à Boisrobert d'avoir trop vite délié la gêne ingénue et toute charmante de son héros. C'est que notre abbé se rappelle encore son modèle en nous contant « les complimens » que Sigismond « n'avoit jamais faits ». (Calderon, II, 5.)

cile. Entraîné par cette émotion étrange autant que par le souvenir de ses malheurs, le héros de Calderón, dans une envolée lyrique de toute beauté, s'écrie :

Con cada vez que te veo
Nueva admiracion me das,
Y cuando te miro más,
Aun más mirarte deseo.
Ojos hidrópicos, creo
Que mis ojos deben ser ;
Pues cuando es muerte el beber,
Beben más, y desta suerte,
Viendo que el ver me da muerte,
Estoy muriendo por ver... [1]

Malheureuse expression du goût ibérique de l'époque, cette hydropisie au beau milieu de la strophe reste une sorte de défi lancé aux traducteurs sinon aux admirateurs de Calderón. Le plaisant abbé de Boisrobert ne semble pas s'en être fort soucié, tant le Français « classique » est habile à faire son choix dans les richesses encombrantes du baroque espagnol. L'idée lui plut et voici ce qu'il en fit.

Le prince ayant invité la princesse à dîner, tous deux se mettent à table et Sigismond de se délecter à la fois du repas et du convive.

« Il humoit à longs traits le poison d'Amour par ses yeux qui luy parurent estre pour luy tout de flame [2]... »

Voici encore quelques traces de cet effort vers l'unité entrepris par Boisrobert en ce qui concerne les deux héroïnes de Calderón. Dans le drame espagnol, le malheureux prince, ramené en prison, douterait de tout ce qu'il a vu à la cour du roi son père, n'était le souvenir d'une femme, et nous pouvons supposer que cette femme n'est autre que Rosaura :

Solo á una mujer amaba...
Que fué verdad, creo yo,
Pues que todo se acabó
Y esto solo no se acaba [3].

C'est un peu comme si nous mettions le mot « *amo* » à la place de « *cogito* » du fameux « *cogito ergo sum* ». Boisrobert n'est pas très

1. *La Vida es sueño*, I, 2.
2. P. 475.
3. *La Vida es sueño*, II, 18.

sensible aux préoccupations philosophiques de Calderón, mais, attentif aux images émotives, il garde la note : Sigismond « avoit tellement encore l'imagination remplie des diverses personnes auxquelles il avoit parlé, et surtout de la beauté de la princesse Sophonie qui luy tenoit fort au cœur » qu' « il vint à penser fortement qu'il pouvoit bien en effet avoir gousté tous ces plaisirs. Il est vrai d'ailleurs, soit dit en passant, qu'il avait aussi « marqué... distinctement les divers repas qu'il avoit faits, les vins délicats, les viandes exquises et les concerts admirables dont on l'avoit régalé »... et qu'il y trouvait également une preuve à l'appui de ses méditations. Serait-ce parce qu'il s'était épris de la belle princesse en faisant son repas, ou parce que Boisrobert penchait volontiers vers une philosophie matérialiste ? Quoi qu'il en soit, la formule de « *amo ergo sum* » ne suffisait plus à notre abbé qui semble bien ne s'être jamais laissé complètement convaincre par cette espèce de gageure psychologique et philosophique qu'était « l'expérience du songe » de Calderón. Pour le dramaturge espagnol, tout consistait évidemment dans l'impossibilité de faire une distinction entre la réalité et le rêve. Or, pour Boisrobert, au contraire : « Le Prince ne demeura pas si persuadé de celuy (songe) qu'il s'imaginoit avoir fait et dont il venoit d'avoir la confirmation par Clotalde, que lors qu'il se vit seul il ne fist une serieuse reflexion sur toutes les choses qu'il se souvenoit d'avoir veües dans le palais, qu'il ne pouvoit quelquefois s'empescher de prendre pour des vérités réelles... » [1]. Les conclusions philosophiques et morales de Sigismond ont, elles aussi, subi des retouches sous la plume de Boisrobert. « Quand Clotalde se fut retiré, le Prince fit une sérieuse réflexion sur le songe dont il osoit douter encore et crut que, si ce n'en estoit pas un, les emportemens qu'il avoit temoignez, et contre son Gouverneur et contre son pere mesme, devoient avoir prolongé ses fers, il pensa qu'il pouvoit bien estre qu'on l'avoit voulu esprouver, et que s'il eust témoigné plus de modération et de retenüe, il iouïrait peut-estre solidement de ses belles resveries et seroit Monarque en effet [2]... »

Mais revenons à l'identification de deux héroïnes espagnoles. Dans le drame de Calderón, Rosaura offensée par Astolphe a recours à l'aide de Sigismond et veut combattre à ses côtés pour laver son outrage dans le sang. Clarin la voit arriver à cheval, en héroïne de l'Arioste, puis elle paraît « con vaquero, espada y daga » pour implorer Sigismond de la secourir :

1. Pp. 503 et suivantes.
2. P. 507.

Vengo á ayudarte, mesclando
Entre las galas costosas
De Diana, los arneses
De Pálas, vistiendo ahora
Ya la tela y ya el acero,
Que entrambos juntos me adornan [1].

Elle a du reste l'habitude du costume d'homme qu'elle porte durant tout le premier acte. D'autre part la princesse Estrella, elle aussi, ne manque pas de courage chevaleresque : elle vient de son côté offrir son bras au roi Basile attaqué par les insurgés :

Pues yo al lado del Sol seré Belona :
Poner mi nombre junto al suyo espero ;
Que he de volar sobre tendidas alas
A compedir con la deidad de Pálas [2].

L'abbé de Boisrobert a concilié ces deux entreprises guerrières en la personne de Sophonie qu'il range, bien entendu, dans le camp de Sigismond : « Elle s'estoit déclarée en sa faveur, et... on l'avoit veue à la teste de ses Partisans, disant qu'elle mourroit pour sa querelle [3]... » En pleine bataille, Sigismond « est surpris dans la chaleur du combat, de voir à ses costez la princesse Sophonie, qui vestue en Amazone faisoit des actions de valeur prodigieuses » [4]. Sans doute, Sophonie doit-elle cette gracieuse idée de se mettre en Amazone [5] à l'humeur guerrière des héroïnes de Calderón.

Ceci dit, on peut affirmer que Boisrobert a fait preuve de goût et de personnalité en supprimant de son œuvre le personnage de Rosaura et une partie de son histoire. Il a en même temps soutenu l'intrigue amoureuse par une logique plus convaincante que celle de Calderón et par un souci de psychologie, n'en déplaise à Charles Labitte [6], assez réussi. Reconnaissons d'ailleurs que les rapports entre le côté romanesque et le côté philosophique du sujet s'en sont ressentis et que certainement les amours du prince n'étaient pas de la plus grande importance pour Calderón [7].

1. *La vida es sueño*, III, 10.
2. *Ibid.*, III, 7.
3. P. 517.
4. P. 543.
5. P. 527 et 543.
6. Voir plus haut, p. 430.
7. Je n'arrive pas à établir la filiation qui cependant doit exister entre les trois remaniements français de la *Vida es sueño*.

La tragicomédie de Gueulette (voir p. 429, n. 3.), destinée aux comédiens italiens

Voyons maintenant dans quelle mesure l'abbé de Boisrobert tient ses promesses en ce qui concerne la couleur locale et historique.

Pour placer le sujet extraordinaire de son drame, Calderón a certainement cherché un cadre exotique au possible. «Ceci se passe en Pologne et sous terre, ce qui autorise toutes les invraisemblances », dit Labitte à propos de Boisrobert[1]. Peut-être, cependant, ne faut-il pas trop s'arrêter à cette « invraisemblance » et surtout à l'ignorance naturelle de l'auteur espagnol de la Pologne de son temps.

On peut ramener la « couleur locale polonaise » dans le drame de Calderón à quelques données du scénario et de l'intrigue, l'auteur ne se souciant pas beaucoup des mœurs ni de la psychologie du pays, préoccupé qu'il était du problème humain et philosophique. En ce qui concerne le scénario, on a surtout reproché à Calderón d'avoir placé la résidence des rois de Pologne dans les parages maritimes. Ce reproche ne serait pas si grave[2]. Il est vrai que des deux capitales successives de la Pologne, ni Cracovie ni Varsovie ne se sont jamais trouvées au bord d'une mer. Mais la Pologne du XVIIe siècle en possédait deux comme frontières naturelles (mer Baltique et mer Noire) ; par surcroît, il n'est pas sans intérêt de rappeler la politique navale du roi Ladislas-Sigismond (1632-1648) qui avait bien pu contribuer à établir dans la conscience européenne l'association des noms : Pologne et mer.

Mais il y a plus que cela. On est choqué, au premier abord, de voir le roi Basile dont le nom est essentiellement russe faire figure de roi de Pologne, et son neveu moscovite le duc Astolphe au

du duc d'Orléans, est une traduction en prose du drame de Calderón, assez fidèle, à quelques modifications insignifiantes près. Quant à la comédie héroïque de de Boissy (v. *ibid.*), représentée pour la première fois au Théâtre italien en 1732, elle semble réunir les deux versions de cette histoire : celle de Boisrobert et celle de Gueulette, autant dire celle de Calderón lui-même.

En gardant tous les personnages de Calderón, Gueulette avait simplement remplacé Clarin — le gracioso — par le personnage tout italien de l'Arlequin. Or le même Arlequin, « bouffon de la cour », existe chez de Boissy, ce qui semble d'ailleurs assez naturel, la pièce étant destinée au Théâtre italien.

Mais il y a chez de Boissy des modifications bien plus graves. Il a complètement déplacé le centre de gravité de la pièce : dès la première rencontre, Sigismond s'éprend de Sophronie (Gueulette avait mis « Stella » pour « Estrella », ce qui n'est qu'une traduction) ; transporté de joie, il pardonne même à son père son injuste emprisonnement, mais, jaloux de Federic, il s'emporte, et c'est alors que Basile se décide à le faire redevenir prisonnier. Cependant, très entreprenante, Sophronie libère le prince et... tout est bien qui finit bien. Voilà comment l'intrigue romanesque l'emporte sur le véritable symbole philosophique de la pièce.

1. *Op. cit.*, p. 414.

2. Voir *Hommage à Calderon*, p. 297, et Farinelli, *La vita è un sogno*, p. 407, notes.

nom plutôt italien que russe, prétendre au trône polonais. La chose, examinée de près, n'est évidemment qu'une confusion de clichés [1], mais elle devient explicable, si nous la considérons à un point de vue plus large. Qu'il nous soit permis de rappeler ici en quelques mots les grandes tendances de la politique polonaise à la fin du XVIe et au début du XVIIe siècle. Il se trouve en effet que les deux pays — la Pologne et la Russie — ont été alors bien près de s'unir. L'alliance des deux puissances slaves contre le danger germanique fut la grande idée du chancelier Zamoyski (1542-1605) [2]. « Pour juger jusqu'à quel point la Pologne désirait à cette époque-là faire entrer la Moscovie dans son système — dit Sobieski — [3] il suffit de rappeler que n'ayant pas trouvé de voies légales pour réaliser ce projet, elle n'hésita point à employer des moyens détournés et même équivoques. Cela explique la candidature au trône... d'un personnage aussi mystérieux que le faux Dimitri... » Cette affaire manquée, la Pologne mène, à partir de 1609, une guerre de dix ans contre la Russie. En 1610, c'est la grande victoire des Polonais à Kluszyn, la chute du tsar Basile Chouïski [4], et l'élection à sa place du prince héritier polonais, Ladislas-Sigismond, futur Ladislas IV de Pologne et époux de Louise-Marie de Gonzague. Cependant le roi de Pologne, Sigismond III Waza, germanophile et peu enclin à comprendre l'intérêt d'une union slave, prétendant lui-même au trône moscovite, finit par faire tout échouer. Froissé, Moscou trouvera son tsar en Russie, et désormais les rois de Pologne ne reviendront plus au Kremlin.

Quelques dates encore pour en finir avec l'histoire. Le roi Sigismond III avait droit, on le sait, à la couronne de Suède. Or il se trouve qu'en 1592 la Diète de Suède le dépose, et proclame roi à sa place Ladislas-Sigismond son fils. — En 1605, une émeute des nobles polonais, soucieux de leurs privilèges, « Rokosz Zebrzydowskiego », tente encore, en Pologne, cette fois, de détrôner Sigismond III.

Je ne crois pas qu'il soit excessif de vouloir retrouver dans ces quelques faits authentiques l'atmosphère historique générale, pour ainsi dire, de *La Vida es sueño*. Alliance polono-russe, par conséquent liaison étroite et intérêts communs à la Pologne et à

1. Farinelli, *op. cit.*, p. 257, suppose ici l'influence du *Gran Duque de Moscovia* de Lope de Vega, où on voit, en effet, « Basilio, gran duque de Moscovia » et « El Rey de Polonia, Segismundo tercero ».

2. Voir, à ce sujet, W. Sobieski, *Histoire de Pologne des origines à nos jours*, Paris, Payot, 1934, I. III, « Les Rois électifs ».

3. P. 187.

4. Voir *Hommage à Calderon*, p. 296 et 297.

Moscou, un roi ayant l'air de faire concurrence à son propre fils ou *vice versa*, des dépositions, des émeutes de nobles contre leur roi, enfin les noms de Sigismond et de Basile, principaux acteurs de ce tableau historique, voilà autant de faits qui auraient pu servir Calderón, d'assez loin, il est vrai, et plutôt par « oui-dire » que par des études personnelles [1].

« Pour moy... ie garde l'ordre des temps,... ie décris exactement la situation des pays et des régions... » disait Boisrobert, et l'on est obligé de reconnaître ce souci au plaisant abbé, si l'on compare les détails qu'il fournit sur la Pologne aux quelques données vagues et parfois erronées de Calderón [2].

Boisrobert a, dans sa nouvelle, comblé sans le savoir, les vœux de certains critiques qui reprochent à Calderón son ignorance en matière de géographie [3]. Non content de l'indication de Calderón : « La escena es en la corte de Polonia, en una fortaleza poco distante y en el campo », il creuse, il précise. La cour de Pologne, mais c'est à Cracovie qu'elle siège [4]. Et où faut-il placer la prison du jeune prince ? Calderón disait :

Publicóse que el infante
Nació muerto, y prevenido
Hice labrar una torre
Entre las peñas y riscos
De esos montes, donde apénas
La luz ha hallado camino,
Por defenderle la entrada
Sus rústicos obeliscos... » [5]

Et Boisrobert de préciser encore : le roi fit « creuser dans le Rocher sur lequel estoit situé son Chasteau de Cracouie, un autre palais souterrain où il y avoit d'assez beaux appartemens et l'ayant fait achever il y avoit desia quelque temps

1. Une autre fois, Calderòn a été mieux renseigné sur Ladislas IV, alors prince héritier de la couronne. V. l'étude de M. Folkierski sur *Le voyage de Flandre du Prince Ladislas dans le théâtre de Calderon*. (Pamietnik Literacki, 1935.)

2. On trouvera d'autres conjectures à ce sujet dans l'intéressant ouvrage de F. G. Olmedo : *Las fuentes de la Vida es sueño*, Madrid, 1928.

3. Cette œuvre de précision a été reprise par un remanieur tardif du drame de Calderón, Manuel Cubas, dans sa nouvelle *La vida es sueño*, Madrid, 1881, dont le plus grand intérêt consiste à mon avis dans le nom de « Lenziski », donné à Clotaldo, le précepteur du prince, — souvenir lointain, peut-être, du « bon roi Stanislas » Leszczynski...

4. Les fenêtres du palais royal ne donnent point sur la mer : il n'en est plus question. Cracovie a été la capitale de la Pologne jusqu'en 1609.

5. *La vida es sueño*, I, 6.

dans les pressentimens qu'il avoit eus peut-estre de ses advantures il le fit munir secrettement de toutes les choses... necessaires... ne confiant ce secret qu'au seul Clotalde, Palatin de Posnanie, qui par des faux fuyans inconnus à tout autre qu'au Roy et à luy, alloit et venoit vers l'enfant... [1] »

Pour qui connaît Cracovie avec son beau château royal en style de la Renaissance situé aux bords de la Vistule sur la colline de Wawel et dominant l'ancienne ville médiévale, ces précisions de Boisrobert sont pleines d'intérêt et de charme. Il se trouve, en effet, que sous le château, bâti sur un terrain calcaire, il y a des cavernes, appelées « Cavernes du Dragon ». Une légende attachée à ces lieux pittoresques y voit l'ancienne demeure d'un dangereux dragon qui ravageait les alentours et qui fut tué par le brave Krak, fondateur de Cracovie, et roi légendaire de Pologne. Boisrobert ne devait pas ignorer ce détail topographique, et il revient à deux reprises à la situation du Château qu'il voit certainement sur un lieu élevé [2].

Ceci dit en faveur de Boisrobert il nous faut reconnaître aussi que le bon abbé ne se donne pas la même peine pour tous les détails qu'il nous fournit sur la Pologne. Il en connaît bien quelques noms et quelques usages [3], il décerne à Clotalde, précepteur de Sigismond, la dignité de Palatin de Posnanie [4] ; mais il ne se gêne pas en revanche de faire « garder au roi le lit quarante jours tout entiers » [5] à cause d'un deuil, d'après on ne sait quel usage barbare, ou, ce qui pis est, de parsemer ses renseignements historiques de noms imaginaires.

Il ne faut évidemment pas demander trop de précision ni trop de documentation au bon abbé. Et c'est justement là peut-être ce qui fait son charme et son attrait. Il lui arrive, par exemple, d'ouvrir des parenthèses tout à fait amusantes pour faire valoir son savoir historique et ses connaissances des mœurs et des usages. Ainsi le désir de Basile d'avoir un héritier du trône l'entraîne-t-il à une digression sur les droits de succession en Pologne [6] :

1. P. 446.

2. P. 526. « Ayant la liberté de ietter les yeux sur cette montagne », Sigismond voit par la fenêtre de sa prison le peuple qui le réclame ; de son côté, le roi « entend mille voix confuses... du haut de la terrasse qui regardoit sur la ville... » (p. 539).

3. P. 521... « l'Archevesque de Gnesne, Chancelier du Royaume et Primat de Pologne, qui avoit droit de commander aux Polonois pendant l'interregne... »

4. P. 447. Voilà un dignitaire resté tout vivant dans l'imagination française à partir de 1645, où il a fait partie de l'Ambassade polonaise venue à Paris pour le mariage de Louise-Marie de Gonzague. Cf. Mme de Motteville, *Mémoires*, ch. XI.

5. P. 451.

6. P. 440 et suivantes.

« Quelque critique objectera peut-être par faute de connestre l'ordre et le gouvernement des Monarchies Chrestiennes, que celle de Pologne estant electiue, Basile n'avoit qu'à consulter les Astres sur l'élection et non sur la légitime succession de son fils, mais qu'ilapprenne pour une vérité tres-constante, que le Royaume de Pologne est encore plus successif que celuy de France mesme où l'on exclud les filles du Gouvernement de l'Estat, elles n'héritent pas moins en Pologne qu'en Espagne, et là non plus qu'icy on n'a iamais veu priuer la race Royalle de la succession quand elle s'est trouvée legitime, nous en avons un exemple authentique en Primislas premier du nom Roy de Pologne, qui, en mourant, ne laissa qu'une fille à l'age de trois ans nommée Edvige [1] à qui les Estats conserverent le Royaume, quand elle fut en age on la maria au Grand Duc de Lithuanie nommé Apollon ; mais comme il estoit Payen, ce mariage se fit à condition qu'il se feroit baptiser avec toute sa cour et qu'il annexeroit pour iamais la Lithuanie à la Pologne. Il le fit sans repugnance, ce qui obligea les Estats à l'élire Roy selon leurs coustumes anciennes, comme ils firent ensuitte tous ses descendants iusques au dernier de ses Collatéraux, dans lequel manqua la race des Battoris ; quand les Polonnois la virent entierement esteinte, ils furent contraints de chercher parmy les nations estrangeres un Roy qui les sceust desfendre, et ietterent unanimement les yeux sur Henry de Valois frere de Charles IX, Roy de France, et quand il se fut absenté de Pologne pour recueillir par la mort de son frere une plus belle succession, les Polonais eleurent pour leur Roy Sigismond Prince de Suede, la race duquel regne encore maintenant. Quand on dit donc que le Royaume de Pologne est électif, on dit vray, car ce n'est qu'en Pologne comme en France où le Roy ne meurt iamais et où pour user des termes de la coustume, le mort saisit le vif : Mais en Pologne, le Roy meurt et son Successeur n'est point Roy qu'il n'aist esté éleu par les Palatins de Pologne... »

Boisrobert semble être ici très au courant des affaires du trône polonais ; de leur côté, ses petites distractions de détail ne manquent pas d'agrément....

Quoi qu'il en soit, ici, comme toujours, Boisrobert sait ce qu'il fait, et nous constatons encore une fois son effort conscient vers l'établissement d'une suite logique d'événements [2] :

1. Il s'agit ici sans doute de la reine Hedvige d'Anjou (1384-1386), descendante par son père Louis d'Anjou roi de Hongrie, de la maison de France (branche d'Anjou), celui-ci neveu du dernier Piast par sa mère la reine Élisabeth ; elle épousa Ladislas le Jagellon, déguisé en Apollon par le plaisant abbé.

2. P. 442.

« Cette petite digression sera iugée nécessaire pour la iuste intelligence de cette nouvelle, où l'on verra la succession du Roy Basile contestée par Sophonie fille de sa sœur aînée... et par Federic grand duc de Moscovie fils de la cadette... »

La grande idée de Zamoyski : une puissante alliance slave ne semble pas être non plus tout à fait étrangère à Boisrobert. Parmi les partisans de Federic et de Sophonie, il s'en trouve qui voudraient les voir unis l'un à l'autre, et «... par ce mariage la Moscovie et la Lithuanie estant reunies à la Pologne feroient une des plus grandes et des plus considerables Monarchies de la Chrestienté... »

***

L'abbé de Boisrobert doit être placé parmi les ouvriers du classicisme — l'expression est de Lanson — ouvriers humbles et obscurs, il est vrai, mais qui, tels des ruisseaux insignifiants, alimentent de leur contribution modeste le grand fleuve imposant et connu de tous. Écrivain de second ordre, côtoyant aussi bien les précieux que les burlesques, il travaille avec conscience et précision, aime la psychologie, cherche à construire ; tous traits qui appartiennent à l'esprit français.

D'autre part, il est intéressant de rencontrer la Pologne dans les relations littéraires entre la France et l'Espagne.

Marie Malkiewicz.

"HORACE" ET "WILHELM TELL"

On a maintes fois étudié les rapports entre les écoles classiques française et allemande sans avoir eu l'idée de rapprocher ces deux pièces, en apparence si différentes l'une de l'autre, qu'il peut paraître bizarre de les nommer ensemble. Aussi bien n'est-ce pas en premier lieu une étude de sources ou d'imitation dont il s'agit. Le nom d'*Horace* ne se rencontre pas dans les remarques critiques que Schiller, à diverses reprises, a émises au sujet du théâtre classique français. On doit supposer qu'il connaissait la pièce en tant qu'œuvre éminente de Corneille, dont il s'offrait, en 1784, à traduire les chefs-d'œuvre [1]. On a voulu voir dans *Wallenstein* et

1. K. Cunningham. *Schiller und die Franzōsische Klassik*. Bonn, 1930, p. 121.

dans *Maria Stuart* des échos, bien lointains, d'*Horace*, mais il ne paraîtrait guère profitable de rechercher sur des bases aussi discutables une parenté entre d'autres pièces, si frappantes que soient les ressemblances de détail.

C'est qu'on n'a pas encore saisi clairement le rapport général qu'il convient d'établir entre le talent dramatique de Schiller et de Corneille. On mettait l'accent, il n'y a pas longtemps, sur la grandeur morale des sujets et des personnages. On parlait de « Geistesverwandschaft » entre les deux auteurs, d'une admiration commune pour les grandes choses, les beaux actes, les principes élevés. De récentes études ont pourtant rétabli, pour Schiller aussi bien que pour Corneille, ce qu'on peut appeler la primauté du dramatique sur le moral. Schneider, Fricke, Deubel, Unger nous ont rappelés à l'étude du sens dramatique de Schiller, à sa poursuite du « tragique » dans les rapports entre le destin et les hommes. Pour Corneille aussi, les ouvrages de Rivaille, de Klemperer, de Schlumberger et de Vedel en font foi, c'est le sens d'un conflit inévitable dans la vie, du choc entre les choses et les volontés, de la lutte dramatique en soi plutôt qu'une dramatisation de beaux sentiments. On commence à voir tout cela derrière la façade de l'héroïsme cornélien. On en vient à considérer l'œuvre considérable de Corneille sous un nouvel aspect. On n'isole plus quelques « pièces fortes » comme seules dignes d'attention ; on apprécie les premières comédies aussi bien que des pièces telles que *Pertharite* et *Suréna*. Ce point de vue n'exclut pas le rapprochement avec Schiller. Il le rétablit au contraire, mais en partant de données nouvelles. C'est Vedel qui l'a indiqué le mieux [1] :

« Peut-être la tragédie historique et politique de Schiller continue-t-elle le mieux la tradition de Corneille, construction balancée en antithèses, peinture schématisée des caractères, pathos et rhétorique, dialectique d'idées et de principes comme dans *Marie Stuart.* »

Il semble que tout cela nous autorise à reprendre la question générale sous un rapport particulier et détaillé. Entre *Horace* et *Wilhelm Tell* il n'y a identité, ni de sources ni de sujet. La révolte des Suisses ne semble rappeler en rien le combat des Horaces. Néanmoins, dans le développement du sujet, dans la construction des deux pièces, dans la « Weltanschauung » qui les anime, aussi bien que dans la lutte dramatique proprement dite, il y a des ressemblances qui doivent intéresser l'histoire littéraire et qui ne peuvent rester insignifiantes pour celui qui connaît quelle étude suivie Schiller a consacrée aux œuvres de Corneille.

1. V. Vedel. *Deux classiques français vus par un étranger*, Champion, 1936, p. 234.

C'est le cas de parler peut-être d'un rapprochement par les points faibles. Il est frappant de voir que les deux pièces ont, au dire des critiques, de graves et pareils défauts. On leur a reproché à toutes deux le cinquième acte. On a trouvé les plaidoyers de Valère et du vieil Horace aussi peu dramatiques que le triomphe de Tell et la rencontre avec Parricida. Mais il y a plus. Corneille lui-même a parlé, en vrai classique français, du manque de concentration dans sa pièce, du rôle de Sabine, des deux actions, publique et privée. Contre la pièce de Schiller on a formulé de pareils griefs et de plus fondés, semblerait-il. Mis à côté de *Wilhelm Tell*, *Horace* paraît une merveille de concentration. Les deux actions d'*Horace* ne font en effet qu'une, étant les actes d'un même caractère, tandis qu'entre celle de Bertha, du Rütli et de Gessler les liens sont bien plus lâches.

C'est enfin le héros même des pièces qui a déplu à la plupart des critiques. Horace a tous les traits du soldat cassant et volontaire, que sa volonté amène à commettre un assassinat. Tell aussi a le courage et la volonté de tuer lorsqu'il ne voit plus d'autre moyen de sauver la patrie. Ce sont tous deux des « âmes peu communes », d'une perfection qui ne paraît guère vraisemblable.

Il y a, sur tous ces points, un accord de jugement qui n'est pas fortuit. Si différents que soient en eux-mêmes les deux sujets, le thème est pareil dans les deux pièces. Une même idée se trouve au fond, c'est l'idée du patriotisme. On les a prises généralement pour des éloges du patriote. Ne faudrait-il pas aller un peu plus loin et se demander si elles ne présentent pas en même temps le « tragique » du patriotisme ? N'est-ce pas là le « péril » couru par Tell non moins que par Horace ?

Aucun doute que Corneille n'ait mis en lumière avant tout le courage, la fermeté d'âme qui seuls peuvent sauver l'État. Il y a des épithètes qui reviennent toujours dans sa pièce : constance, honneur, gloire, généreux (dans le sens du latin *generosus*). Les Horaces semblent être au-dessus des défauts ordinaires des hommes ; ils ne connaissent ni la peur ni le désir du profit personnel. Pour décrire leur action, Corneille reprend dans son épître à Richelieu la phrase de Tite-Live : *nec ferme res antiqua alia est nobilior*. Leur « solide vertu » est doublée d'un mépris pour tout ce qui les oppose, pour tout ce qui, à ce moment critique de leur histoire, n'est pas national, c'est-à-dire pour ce qui est «humain», c'est le fond et l'origine de la querelle d'Horace avec sa sœur. Prêt à tout donner à l'État, il est sans pitié pour l'individu.

Pour l'État lisons le peuple, le « Volk », et nous verrons dans le Tell de Schiller un caractère pareil à Horace. Là encore, le trait dominant est la constance, le courage d'âme et de corps, adouci, il

est vrai, par la sensibilité du XVIIIe siècle finissant. L'assurance de Tell se fait voir, remarquons-le, par des sentences cornéliennes :

> Der brave Mann denkt an sich selbst zuletzt ;
> Vertrau' auf Gott, und rette den Bedrängten.

Il a bien sa perfection à lui, ce qui l'a rendu peu sympathique à bien des lecteurs. C'est une simplicité de mœurs, une droiture de cœur qui le tiennent loin de la politique. Comme Horace, il ne discute pas, il fait son devoir. Il hésite bien plus longuement que le Romain avant de prendre son parti, mais la décision une fois prise, c'est un homme de fer, que rien ne détournera de son but. Il se sent, pour sa tâche, sacré, par Dieu même, comme Horace l'était par le choix de Rome. Il caresse son arc en attendant Gessler :

> Komm du hervor, Du Bringer bittrer Schmerzen,
> Mein theueres Kleinod jetzt, mein höchster Schatz.

Il y a là quelque chose de l'exaltation d'Horace parlant de son « bras qui rompt le cours de nos destins contraires ». C'est bien une « mâle assurance » qu'ils gardent jusqu'au bout. Tell devant Parricida, comme Horace devant Tulle, est tout étonné de se voir accusé d'un meurtre. Ils n'ont, ni l'un ni l'autre, l'ombre d'un doute qu'ils aient fait autre chose que leur devoir.

Ces caractères si parallèles, on les a trouvés peu sympathiques, en raison même de leur soumission au devoir. On trouve cette soumission absolue au point d'être dépourvue de vraisemblance et de vérité. On aurait là pourtant quelque chose d'assez rare dans l'histoire littéraire : un caractère peu vraisemblable est repris par un artiste d'une autre époque, vivant dans un milieu tout différent. On admettrait que Corneille ait pu se tromper sur la vérité d'un caractère, en citant peut-être Polyeucte comme exemple. De même pour Schiller, dont la « Jungfrau » semble peu appréciée de nos jours. Mais que les deux écrivains créent le même caractère faux, voilà qui est plus frappant.

On a tâché d'expliquer le fait par l'amour de l'héroïque qui animait Schiller non moins que Corneille. D'après Lanson, c'est « l'effort héroïque qui est l'objet et fait la beauté du drame » [1]. On a vu dans *Wilhelm Tell* une action héroïque et morale, provoquant l'admiration et par là digne d'être imitée, plutôt qu'un spectacle qui fait naître des émotions tragiques. La conséquence de

1. *Esquisse d'une histoire de la tragédie française*, p. 85.

ce point de vue, c'est que l'intérêt de la pièce cesse d'être en premier lieu dramatique. L'action devient morale, pour renverser la formule de Montaigne, elle « enseigne » plutôt qu'elle « narre ». Par suite de ce fait, la pièce cesse d'agir en tant qu'œuvre d'art. On n'y voit qu'un plaidoyer vidé de son intérêt.

Là-dessus je me permettrai deux remarques. D'abord, ni l'un ni l'autre de nos auteurs ne paraît avoir remarqué que sa pièce se prêtait à une telle interprétation. Tous deux ont beaucoup écrit sur l'art dramatique ; ils n'ont jamais posé le principe — tout à fait contraire à Aristote — qu'une action dramatique est à imiter. Corneille a bien dit dans un Discours que l'admiration est un effet dramatique, mais toujours il en a parlé comme d'un effet qui se dégage de l'action, qui est l'essentiel, et non pas comme un but de la représentation. Schiller était bien plus éloigné que Corneille de partager même (au moins dans sa période classique) ce penchant pour l'admiration. Il écrit même dans une lettre qu'il fallait traiter le sujet de Tell « mit dem Charakter der höchsten Notwendigkeit und Wahrheit » [1].

Ensuite, ce qui me paraît d'une importance encore plus grande, c'est que, si l'on met l'accent uniquement sur l'héroïsme de Tell et d'Horace, on méconnaît l'élément tragique que Corneille, aussi bien que Schiller, a vu dans l'action. D'après son titre même, *Horace* est une tragédie. Dans sa correspondance, Schiller se sert du même mot pour parler de *Wilhelm Tell*, et s'il l'a finalement appelé *Schauspiel*, c'est que l'habitude de l'époque voulait ne nommer tragédie qu'une action qui aboutissait à la mort du personnage principal.

Quel serait donc cet élément tragique qui se trouve dans la conception des deux pièces, et qui semble passer presque inaperçu de la critique de nos jours ? Prenons comme point de départ la qualité de perfection plus ou moins inhumaine des personnages, la froideur d'Horace dont lui-même est si fier :

> La solide vertu dont je fais vanité
> N'admet point de faiblesse avec sa fermeté.

Lorsqu'il s'agit de sauver un compatriote, ou la patrie elle-même, Tell se montre pareillement inébranlable. Or ces patriotes dévoués sont mis tous deux dans des situations extrêmement difficiles. Le cas d'Horace nous fait voir un homme que son courage et sa fermeté amènent, d'abord à sauver l'État, ensuite à tuer sa sœur. Il paraît donc devant le peuple et le roi, non en

1. Lettre à Korner du 2 septembre 1802. *Briefe*, ed. Jonas, VI, p. 41.

vainqueur, mais en accusé aussi. Corneille veut-il qu'on loue l'acte brutal d'Horace ? Veut-il qu'on y mesure la force d'âme et de volonté qui fait un héros ? Je ne vois pas dans la pièce d'évidence qui justifie pareille conclusion. Tout ce que j'y vois, c'est que Corneille présente les deux faits partant d'un même principe. N'est-ce pas là une analyse très poussée du patriotisme en tant que force dynamique qui mène à la fois à la grandeur et à la bassesse ? N'y a-t-il pas dans le cas d'Horace un tragique plus inné et plus fatal que la faillite d'une grande entreprise, le tragique d'une volonté tenace au point de pouvoir sauver les autres en offensant les siens ? Serait-il possible de jeter une lumière plus crue sur l'éternel conflit entre les droits du prince et les droits de l'homme, entre l'État et la personne ?

J'ai exposé ailleurs les raisons de croire que Schiller a voulu faire bien autre chose que l'éloge du patriote qui supprime l'instinct pacifique, si fort en lui pour tuer le tyran. Il y a un tragique aussi dans cette vengeance de l'homme de paix sur l'ennemi de sa patrie. Ce n'est plus le tragique du patriotisme à outrance, qui est d'autant plus dangereux qu'il est fort, c'est le tragique de celui qui déteste le mal, mais qui se trouve amené par sa droiture même à le faire [1]. On voit par là toute la distance qui sépare les deux œuvres, qui vient en partie de ce qu'elles sont toutes deux étroitement rattachées aux préoccupations de leur époque. Il est impossible de ne pas voir dans *Horace* les émotions d'une France envahie par les armées d'Espagne et de l'Empire, tandis que Tell reflète non moins clairement l'inquiétude de Schiller au sujet de l'idéalisme de son temps et de son pays.

L'action des deux pièces se poursuit cependant de façon analogue. L'attitude des héros en face du meurtre est identique. Ils ne connaissent point de remords pour ce qui était nécessaire. « A quoi bon me défendre ? » s'écrie Horace au début du grand discours qui est son plaidoyer, et qui ne contient aucun aveu de son crime. Il n'y a que la honte d'être accusé :

> ...Un homme tel que moi voit sa gloire ternie,
> Quand il tombe en péril de quelque ignominie.

Pour Tell non plus il n'y a pas de remords possible. Puisqu'il se tient pour l'instrument de Dieu, il ne peut même pas appeler le meurtre de Gessler par son nom. Mis en face de Parricida, il voit en lui un assassin et recule d'effroi devant la seule pensée qu'ils

1. Cf. *German Studies presented to H. G. Fiedler*, Oxford, 1938, pp. 278-292.

soient mis sur le même plan. « Gerächt hab' ich die heilige Natur, die Du geschändet. »

Comment un drame qui se joue autour d'un caractère si absolu qu'un Tell ou un Horace doit-il finir ? Là encore, semble-t-il, les deux écrivains ont résolu leur problème de pareille façon. Impossible que le héros soit tué, cela ne serait conforme ni à l'histoire ni aux données de la pièce. Impossible également qu'ils avouent leur acte en acceptant la condamnation ; leur caractère s'y oppose. Au spectateur donc d'en juger, puisque le caractère doit rester jusqu'au bout sans altération. La cause sera plaidée, les arguments récapitulés des deux côtés, pour qu'on soit bien mis au courant de la question toujours ouverte et angoissante.

Le cinquième acte d'Horace est vide, dit-on. Que non pas, pour celui qui s'intéresse à la question posée par l'action et par l'être même d'Horace. Cette volonté acharnée de patriote est-ce une bonne chose ? N'y a-t-il pas quelque chose de « démoniaque » dans un principe qui amène à l'honneur en même temps qu'à la disgrâce ? Ce n'est pas à l'auteur de juger ce principe, c'est au dramaturge d'en exposer les conséquences. Les plaidoyers des deux partis, le sentiment de l'accusé, le jugement du roi [1], remplissent à merveille un acte consacré à la juste présentation de cette question.

Les derniers vers relatifs au sort de Camille, rappellent comme de droit le point le plus tragique de l'histoire, dont la fin comme celle des tragédies antiques, est lente et paisible.

Schiller arrive à une pareille impression finale par des moyens tout autres que ces plaidoyers balancés. Là encore, taxer le cinquième acte d'inutilité, c'est envisager le sujet autrement que l'auteur. Si tout était terminé avec la mort de Gessler, Schiller n'aurait pas eu beaucoup de peine à la transposer ou à la repousser plus près de la fin. Mais, selon lui, tout n'est pas fini. Il faut ajouter deux choses : la rencontre avec Parricida, qui pose en pleine lumière la question de justification, et d'autre part l'apothéose du patriote. Pourquoi tel meurtre serait-il excusé, tel autre non ? Y avait-il au fond une différence d'espèce entre les deux ? Nous voyons la conscience de Tell agitée par ces doutes au moment même où la foule vient pour l'acclamer. Les hourras l'obsèdent ; il est tout ébahi que le duc soit venu le chercher, lui, Tell, après avoir tué l'Empereur. Ici encore il ne faut pas que l'incertitude soit enlevée. L'essentiel est de maintenir devant la conscience de tout

1. Il semblerait même impossible de saisir le sens d'*Horace* si l'on ne se tient pas étroitement à ce discours qui résume objectivement toute la situation de la pièce. Tous les termes du jugement sont à peser.

spectateur le paradoxe tragique qui se trouve au fond de tout idéalisme qui se traduit en action.

J'ai tâché de faire voir la parenté qui existe entre ces œuvres maîtresses et longtemps méconnues, parenté qui ne laisse guère supposer une imitation directe. Il est fort possible que Schiller doive bien des choses à Corneille, en reprenant un thème que celui-là a traité avec une vigueur si remarquable, mais il l'a repris sur son propre compte et pour satisfaire à une exigence artistique tout autre que celle de Corneille. Je croirais volontiers qu'il avait des obligations envers Corneille, qu'il s'inspirait de son œuvre, mais en génie indépendant,et sans s'astreindre à l'imiter dans le détail. N'est-ce pas là un genre d'influence littéraire à la fois plus féconde et plus fréquente que certaines de nos études ne le feraient croire ?

Will G. Moore.

GRAY'S ELEGY : A FRENCH SOURCE ?

Two recent and important works [1] have considerably augmented our knowledge of Thomas Gray and his circle, but it is noteworthy that neither of them has been able to add anything definite to what was already known about the genesis and growth of Gray's most famous composition, the *Elegy written in a Country Churchyard*. Indeed, they emphasise the paucity of evidence upon this point : the authority of Mr. Whibley supports the year 1746 as the date of the first version, whereas the poet's friend, Mason, had accredited the assumption that some part of the *Elegy* was written as early as 1742.

Of the three autograph manuscripts of the poem which have been preserved, only one, belonging to Eton College Library, differs substantially from the first printed edition. Mr. Stokes in his critical edition [2] says of the Eton copy : « This manuscript is of peculiar interest as being evidently a rough draft representing a somewhat early stage in the composition. It contains many readings afterwards abandoned by Gray and four consecutive stanzas of which only a line or two ultimately appeared in the text ».

1. The *Correspondence of Thomas Gray*, edited by Dr Paget Toynbee and Mr. Leonard Whibley (Oxford, 3 vol., 1935) ; and the *Essai sur Thomas Gray* by M. Roger Martin (1935).

2. *The Elegy written in a Country Churchyard*, by Thomas Gray (ed. T. G. Stokes, Oxford, 1929).

As, however, the first eighteen stanzas of this manuscript are almost identical with those of the printed quartos, it is hardly safe to suppose that they represent the initial effusion of Gray's inspiration, innocent of corrections or polishing; especially so, since Mason, to whom Gray bequeathed this copy, declares that the four stanzas following the eighteenth formed the *original conclusion* of the poem. This conclusion was subsequently bracketed in the margin for omission, and replaced by seventeen new stanzas, three of which were also eliminated later by Gray.

It is possible therefore to regard this 'Eton' version in twenty-two stanzas as the midway stage of the composition. If there existed a draft of the *earliest* phase of the poem which was destined to grow to twenty-two, and later to thirty-two stanzas, it might conceivably reveal what were the initial stimuli and conditioning factors, and thus satisfy our curiosity.

In the absence of such evidence, the attention of students has been directed to the textual resemblances of the finished *Elegy* to other English poems, for these analogies often seem to carry conviction as regards Gray's verbal borrowings from his predecessors[1]. His keen poetic appreciation obviously enriched his mind with fragments from many authors, so that his own writings not only echoed these occasionally but also benefited in a general way by their experiences. The *Elegy* is the culmination of a long series of experiments, errors, and partial successes ; as Miss Reed has shown in her study[2], for the reader of 1751, « it was a marvellous synthesis of the thoughts and feelings of the melancholy poetry produced in the past fifty years, which had been so widely read and admired ». But in spite of the large number of Gray's apparent borrowings, it is not possible to determine what was the starting point or stimulus of the *Elegy*, because these resemblances are distributed between too many different poems of the age. Only if such analogies occur in the work of one single author could one envisage the possibility of arriving at such a conclusion — and numerous parallels do thus occur, but in the work of a *French* poet.

This poet is Racan (1589-1670). He is briefly mentioned in a footnote by M. Roger Martin, who remarks that with a hundred other authors he may deserve notice for the resemblance between this alexandrine line « Et qui, loin retiré de la foule importune » and

1. C. E. de Haas gives a long list of these verbal resemblances in an appendix to his *Nature and the Country in English Poetry of the first half of the XVIII th Century* (Amsterdam, 1928).

2. G. Reed, *The Background of Gray's Elegy.*

«Far from the madding crowd's ignoble strife». Gray's latest biographer might have added that in the only complete edition of Racan (1857), Tenant de Latour had quoted another parallel between the *Elegy* and the work of this poet of the XVII th century ; for at the end of *Les Bergeries*, a pastoral play first printed in 1625 at Paris, Latour recalls the famous line « The ploughman homeward plods his weary way », as a fortuitous resemblance to these lines, spoken by a rustic parent in reference to the happily united young lovers :

> La nuit viendra bientôt mettre fin à leurs peines :
> Les ombres des coteaux s'allongent dans les plaines ;
> *Déjà de toutes parts les laboureurs lassés*
> *Traînent devers les bourgs leurs coutres renversés* ;
> Les bergers ont déjà leurs brebis ramenées ;
> Le soleil ne luit plus qu'au haut des cheminées.

The precise pastoral description, the clever use of full vowels and deliberate rhythm, bring Racan very close, especially in the second, third and fourth lines of the quotation, to the effect achieved at the beginning of the *Elegy*, posterior by one hundred and twenty years and written in another language. To the note of Tenant de Latour one might also add that the line, *Les ombres des coteaux s'allongent dans les plaines*, is not far removed from « Now fades the glimmering landscape on the sight », that *Les bergers ont déjà leurs brebis ramenées* bears some resemblance to « And drowsy tinklings lull the distant folds. »

Strange to say, these parallels in the two opening stanzas of the *Elegy* are not the only examples of affinity between the poets. The first scene of *Les Bergeries* is a soliloquy by the hero Alcidor impatiently awaiting the dawn, and his long monologue contains the following passage, from which only two couplets are omitted :

> .....je ne vois rien paraître
> Que l'ombre de la nuit, dont la noire pâleur
> Peint les champs et les prés d'une même couleur ;
> .....
> .....
> Chacun jouit en paix du bien qu'elle produit.
> Les coqs ne chantent point, je n'entends aucun bruit,
> .....
> .....
> Maint fantôme hideux, couvert de corps sans corps,
> Visite en liberté la demeure des morts.

Les troupeaux, que la faim a chassés des bocages,
A pas lents et craintifs entrent dans les gagnages ;
Les funestes oiseaux qui ne vont que la nuit
Annoncent aux mortels le malheur qui les suit ;

His reverie is ended by the approach of dawn, and he concludes thus :

Mais le jour n'est pas loin, les ombres s'éclaircissent ;
Déjà d'étonnement les étoiles pâlissent,
Et déjà les oiseaux, joyeux de son retour,
Commencent dans les bois à se parler d'amour.
Afin de ne point perdre un temps si favorable
Je vais faire sortir mes brebis de l'étable.

Of this passage it may be said that the first three lines express the same ideas as « Now fades the glimmering landscape on the sight » ; the bold expression « la noire pâleur peint les champs et les prés d'une même couleur » being as striking an equivalent as could be expected in another language, short of a deliberate, literal translation. Also, the fourth and fifth verses offer a parallel to Gray's next line « And all the air a solemn stillness holds ». When one remembers that Alcidor surveys the darkness alone with his thoughts, comparison is inevitable with Gray's line « And leaves the world to darkness and to me », so that in the first two stanzas of the *Elegy* there remain only two lines for which no analogy has been suggested ; namely, the reference to the beetle's droning flight, which recalls Collins' *Ode to Evening*, and the descriptive detail « The lowing herd wind slowly o'er the lea », which is not unlike the ninth verse of this extract from Alcidor's monologue : « Les troupeaux... à pas lents et craintifs entrent dans les gagnages. »

1. The curfew tolls the knell of parting day,
The lowing herd winds slowly o'er the lea,
The ploughman homewards plods his weary way,
And leaves the world to darkness and to me.

2. Now fades the glimmering landscape on the sight,
And all the air a solemn stillness holds,
Save where the beetle wheels his droning flight,
And drowsy tinklings lull the distant folds.

Gray in his third and fourth stanzas begins to create the melancholy atmosphere needed for an effective elegy, by reference

to « the moping owl » in « the ivy-mantled tower », and to the inmates of the country cemetery, using phrases possibly reminiscent of his predecessors Gay, Mallet, T. Warton, Shenstone, Parnell and Blair ; but it must be admitted that Racan also provides parallels to these features with his characteristic periphrases « les funestes oiseaux qui ne vont que la nuit... » in line 10, and « la demeure des morts » in line 7.

3. Save that from yonder ivy-mantled tower
The moping owl does to the moon complain
Of such as, wandering near her secret bow'r
Molest her ancient solitary reign.

4. Beneath those rugged elms, that yew-tree's shade
Where heaves the turf in many a mouldering heap,
Each in his narrow cell for ever laid,
The rude forefathers of the hamlet sleep.

Further, Alcidor's concluding words as day breaks suggest the fifth stanza of the *Elegy* about the insensibility of the dead to « the breezy call of incense-breathing morn » ; for Gray, in order to exploit the graveyard vogue of his day, had only to change into perpetual rest the peaceful sleep to which Racan refers in the fourth line. And does not Racan allude to « the cock's shrill clarion » (line 5), to the « twittering » of awakened birds (lines 14-15) and to the stable (line 17) which would naturally resemble « the straw-built shed », all these details belonging to this fifth stanza of the *Elegy* ?

The breezy call of incense breathing morn,
The swallow twittering from the straw built shed,
The cock's shrill clarion, or the echoing horn,
No more shall rouse them from their lowly bed.

From the contemplation of unending sleep the *Elegy* passes on immediately to a picture of the husbandman's life, in stanzas six and seven. Here we are once more reminded of a passage in *Les Bergeries* (Act V) : the monologue, which Brunetière has declared very close to perfection, of the old shepherd Alcidor describing his early happiness in these terms :

Heureux qui vit en paix du lait de ses brebis,
Et qui de leur toison voit filer ses habits...
. . . . . .

En cet heureux état, les plus beaux de mes jours
Dessus les rives d'Oise ont commencé leur cours.
Soit que je prisse en main le soc ou la faucille,
Le labeur de mes bras nourrissait ma famille ;
Et lorsque le soleil, en achevant son tour,
Finissait mon travail en finissant le jour,
Je trouvais mon foyer couronné de ma race.
A peine bien souvent y pouvais-je avoir place.
L'un gisait au maillot, l'autre dans le berceau ;
Ma femme en les baisant, dévidait son fuseau.
Le temps s'y ménageait comme chose sacrée ;
Jamais l'oisiveté n'avait chez moi entrée...

All the elements of Gray's concise sixth stanza, « the blazing hearth », the « busy housewife » at her evening task, the young children, are supplied by Racan in this famous and oft-quoted passage ; he also mentions more summarily the sickle and the ploughshare, which figure in the seventh stanza of the *Elegy*.

6. For them no more the blazing hearth shall burn,
Or busy housewife ply her evening care :
No children run to lisp their sire's return
Or climb his knees the envied kiss to share.

7. Oft did the harvest to their sickle yield,
Their furrow oft the stubborn glebe has broke ;
How jocund did they drive their team afield !
How bow'd the woods beneath their sturdy stroke !

Moreover, the line « Their furrow oft the stubborn glebe has broke » has another and closer parallel in the homely utterance of the old peasant Silène (Act I) recommending to his daughter's choice

...un esprit mûr à régir sa famille,
Et dont la main robuste au métier de Cérès
Fasse ployer le soc en fendant les guérets....

And the same speaker immediately afterwards provides a parallel for Gray's next line « How jocund did they drive their team afield » by this laudatory remark :

La fortune lui rit, tout lui vient à souhait ;
De vingt paires de bœufs il sillonne la plaine...

Now, the actual wording of the sixth stanza is very close to that of the lines 311-314 of Thomson's *Winter*, and two lines of the seventh stanza resemble a passage in Hammond's *Elegy VII*, as Mr. de Haas has pointed out, but neither of these English authors, nor any others who may have suggested a line or two for the previous stanzas, can claim to suggest a parallel for nearly so many concrete details in the first seven stanzas of the *Elegy*, as this pastoral play by Racan obviously can. For some of these lines Mr. de Haas has failed to suggest an analogy, and Racan supplies one ; other lines do illustrate the well-known fact that Gray used the poetic phraseology of his generation, but this need not imply that he was not draping in homespun material ideas borrowed from abroad. Indeed, a poet desirous of vieing with a foreign rival could hardly hope to do otherwise.

*
* *

Concerning the structure of the *Elegy*, M. Martin observes that it consists of a rural scene (the stanzas 1 to 7 which we have considered), followed by moralising reflections (in the stanzas 8 to 21) upon the not unenviable obscurity of countrymen, and concluded (in stanzas 22 to 29) by a more direct and personal application of these musings upon death, the three stanzas of the *Epitaph* concentrating the feelings of the poet in a striking form.

Naturally enough, the moral considerations of stanzas 8-21 are of a different nature from the dialogue of a dramatic work, and this part of the *Elegy* has no ressemblance to the text of *Les Bergeries*. When, however, Gray returns to the rustic background in stanza 25 :

> Haply some hoary-headed swain may say,
> Oft have we seen him at the peep of dawn
> Brushing with hasty steps the dews away,
> To meet the sun upon the upland lawn ;

one is reminded of the pastoral play, where « hoary-headed swains » comment freely upon the tribulations of their young folk, some of whom are indeed « cross'd in hopeless love » as the stanza 27 suggests. These venerable swains are not suggested in passages quoted by Mr. de Haas from Gay and J. Warton, who could only have at most influenced the second and third lines of stanza 25. The Eton manuscript shows that Gray's original intention was to make the country setting even more prominent in this stanza which at first followed :

Him have we seen the Greenwood Side along,
While o'er the Heath we hied, our labours done,
Oft as the Woodlark piped her farewell Song
With whistful Eyes pursue the setting Sun.

Although these descriptive details do not suggest any particular lines in Racan's play, they emphasise the sylvan background indicated at the beginning of stanzas 26 and 27 (« There at the foot of yonder nodding beech », and « Hard by yon wood »), which are entirely in conformity with the scene of *Les Bergeries* ; for its action is placed on the banks of the Seine at Suresnes, where wooded slopes roll down to the river meadows, with stretches of « upland lawn » above the trees, and towards « the setting sun « areas of « heath » and more wooded country. Many French courtiers had country houses in this vicinity, conveniently situated close to Paris and Versailles, so most probably Gray saw it personally during his visits to Paris in 1739 and 1741. And not only is the natural setting analogous, but also the actions of the youth in the *Elegy* are all paralleled in the doings of one or other of the love-stricken shepherds in *Les Bergeries*. After Alcidor's departure at « the peep of dawn » there is another monologue by the heroine Artenice (Act I, Scene 3), describing her pursuit of that timid shepherd in the dewy morn among the woods and meadows near the Seine :

Dès l'heure sourdement je tâchai de savoir
Les lieux les plus fréquents où l'on le vouloit voir.
On me dit que c'était où les flots de la Seine
Vont arrosant le pied des coteaux de Suresne ;
Et dès le lendemain, en mes plus beaux habits,
Aussitôt qu'il fut jour j'y menai mes brebis...

She hears his piping among the trees and finds him reclining under a solitary oak, which he leaves in order to declare his passion with many sighs. This is Gray's description of the youth's habits :

26. There at the foot of yonder nodding beech
That wreathes its old fantastic roots so high,
His listless length at noontide would he stretch,
And pore upon the brook that babbles by.

Not only Alcidor, but his fellows Lucidas, Cléante and Tisimandre are thus wont to stretch their « listless length at noontide » under some kindly tree ; Alcidor himself says in Act II, Scene V :

Que le soleil est haut ! Déjà de ces collines
L'ombre ne s'étend plus dans les plaines voisines ;
Déjà les laboureurs, lassez de leurs travaux,
Tous suants et poudreux, emmènent leurs chevaux ;
Déjà tous les bergers se reposent à l'ombre,
Il nous faut retirer et nous mettre à l'ombrage
De ce bocage épais....

The *Elegy* makes no mention of a river so stately as the Seine, but stanzas 26 and 28 speak of « brooks » and « rills ». Racan provides a similar detail, in the scene previous to that just quoted, when Lucidas exclaims :

Que ces ruisseaux d'argent, fugitifs des fontaines
Coulent de bonne grâce au travers de ces plaines !

The youth's distracted wanderings as described in stanza 27 might well apply to any of the love-lorn shepherds in *Les Bergeries*, although the concrete details of background relate them more particularly to this complaint of Tisimandre :

Malheureux que je suis, quelle chaude furie
Me fait *passer les jours en cette rêverie* ?
Que me sert de chercher les bois les plus secrets
Pour les entretenir de mes justes regrets,
Imprimer sur leur tronc les chiffres d'Ydalie,
Ne nourrir mon esprit que de mélancolie,
Méditer tous les jours *des supplices nouveaux* ?

Save for « smiling as in scorn », all the elements of stanza 27 are here suggested.

27. Hard by yon wood, now smiling as in scorn,
Muttering his wayward fancies he would rove ;
Now drooping, woe-ful wan, like one forlorn,
Or crazed with care, or cross'd in hopeless love.

When one remembers that stanza 28, besides introducing the idea of an untimely end, recapitulates the landscape features : the hill, the heath, the tree, the rill, the lawn and the wood, the general impression of similarity in the scenes envisaged by the two poets becomes very strong.

28. One morn I miss'd him on the custom'd hill,
Along the heath, and near his favourite tree ;
Another came, nor yet beside the rill,
Nor up the lawn, nor at the wood was he ;

*
* *

Perhaps in spite of so many descriptive and psychological resemblances one would still be tempted to regard this as a *chance* encounter of two poets using conventional elements for similar themes ; this would be facilitated by the kinship between the literary forms they had chosen, for, as M. Martin points out, the elegy is situated between pastoral and tragedy — and *Les Bergeries* is a semi-tragic pastoral play. Such kinship of forms, however, could equally well facilitate the utilisation, conscious or unconscious, of material that had struck the English poet in the course of his wide reading. Before considering either hypothesis, one should turn to the moralising portion of the *Elegy* which has so far been neglected.

M. Martin quotes as a parallel to « Far from the crowd's ignoble strife », the phrase « loin retiré de la foule importune » from Racan's poem *Le Bonheur de la Vie champêtre*. Racan wrote no piece with that title, which must be due to some anthology-maker ; his title was simply *Stances*. Nowadays this, the most famous of his works, is more explicitly named *Stances sur la Retraite*, after its opening line, « Thirsis, il faut penser à faire la retraite » [1]. In view of the analogy between a line of this poem, (classed by M. Arnould as « Vers de Philosphie Morale »), and a line from the moralising section of the *Elegy*, a general examination of the two texts seems to be advisable. After this comparison Racan begins to appear a really important factor among the possible influences upon the *Elegy*, because the *Stances sur la Retraite* advocate an attitude hardly distinguishable from that expressed in Gray's moralising passage, and display a strongly marked pastoral inspiration which relates them to *Les Bergeries*, particularly to the extracts already quoted here. This obvious relationship would help and encourage any admirer of Racan to fuse the two sources if he really wished to utilise either, or both.

Stanzas 8 and 9 of the *Elegy* constitute the transition from bucolic description to reflections upon the great leveller, Death, with concurrent appreciation of the not unenviable destiny of the countryman.

1. The poem should be studied in the recent critical edition of M. Louis Arnould (Racan, *Poésies*, vol. I, Textes français, 1930) which is admirably annotated. Unfortunately the next volume containing *Les Bergeries* has not yet appeared in this series, and the play must be consulted in the 1857 edition by Tenant de Latour, or in the Garnier « Selecta » edition.

8. Let not ambition mock their useful toil,
Their homely joys, and destiny obscure ;
Nor grandeur hear with a disdainful smile
The short and simple annals of the poor.

9. The boast of heraldry, the pomp of power,
And all that beauty, all that wealth e'er gave,
Await alike th'inevitable hour :
The paths of glory lead but to the grave.

After his initial apostrophe to *Thirsis*, Racan expresses somewhat similar ideas in his forceful strophe about the relative safety conferred by an obscure existence :

Le bien de la fortune est un bien périssable,
Quand on bâtit sur elle on bâtit sur le sable,
Plus on est élevé plus on court de dangers.

Les grands pins sont en butte aux coups de la tempête,
Et la rage des vents brise plutôt le faîte
Des maisons de nos Rois, que des toits des Bergers.

Stanzas 10 and 11 of the *Elegy* develop the theme of the inevitable similarity of the dead, whatever the monuments above them ; this passage is more like a fragment by Akenside than like any part of the *Stances* ; In stanzas 12 and 13 Gray pays tribute to the unrealised potentialities of the humbler dead, obscure by reason of scanty wealth or knowledge, not always by reason of limited ability.

12. Perhaps in this neglected spot is laid
Some heart once pregnant with celestial fire ;
Hands that the rod of empire might have swayed,
Or waked to extasy the living lyre :

13. But knowledge to their eyes her ample page
Rich with the spoils of time, did ne'er unroll ;
Chill penury repress'd their noble rage,
And froze the genial current of the soul.

Of the poet's approving attitude towards these humble countrymen, M. Martin remarks that it rests upon their wise acceptance of cramping circumstance, whereby apparent mediocrity is transformed into the real supremacy of innocence and virtue ; the hidden pearl and the desert flower are pure and perfect, though one may regret that they have not gladdened the eye of man, as Gray seems to hint at the end of his 14th stanza.

14. Full many a gem of purest ray serene
The dark unfathom'd caves of ocean bear ;
Full many a flower is born to blush unseen,
And waste its sweetness on the desert air.

These ideas resemble those expressed by Racan in his 10th strophe, where he is not only commending acceptance of an obcure, peaceful destiny, but also abstention from the search for hidden treasure across the waves, in words somewhat reminiscent of the image in stanza 14 of the *Elegy* :

Il ne va point fouiller aux terres inconnues
A la merci des vents et des ondes chenues.
Ce que nature avare a caché de trésors,
Et ne recherche point pour honorer sa vie,
De plus illustre mort ni plus digne d'envie
Que de mourir au lit où ses pères sont morts.

The Eton manuscript reveals that Gray's 15th stanza, which elaborates the idea of undiscovered merit by means of historical examples, was originally placed after the 12th stanza instead of after the 14th, and at that time referred to Cato, Tully and Caesar instead of Hampden, Milton and Cromwell.

15. Some village-Hampden, that with dauntless breast
The little tyrant of his fields withstood,
Some mute inglorious Milton here may rest,
Some Cromwell, guiltless of his country's blood.

The next (11th) strophe of the *Stances* also speaks of such resisters of authority and their varied destinies, but it stresses the just tranquillity of the man «guiltless of his country's blood», rather than what he might have achieved if raised to the seats of power :

Il contemple du port les insolentes rages
Des vents de la faveur, auteurs de nos orages,
Allumer des mutins les desseins factieux :
Et voit en un clin d'œil par un contraire échange,
L'un déchiré du peuple au milieu de la fange,
Et l'autre à même temps élevé dans les Cieux.

In the 12th strophe Racan continues his eulogy of rustic pleasures by a neat inversion of the usual attitude towards the great, whose pride is based merely upon costly imitations of those natural delights which surround the countryman :

S'il ne possède point ces maisons magnifiques,
Ces tours, ces chapiteaux, ces superbes portiques,
Où la magnificence étale ses attraits :
Il jouit des beautés qu'ont les saisons nouvelles,
Il voit de la verdure et des fleurs naturelles,
Qu'en ces riches lambris l'on ne voit qu'en portraits.

This mention of sumptuous architecture and decoration reminds one somewhat of Gray's 10th and 11th stanzas, which chasten the proud by the warning that such « trophies o'er their tomb » cannot change the dead nor recall « the fleeting breath » ; it is characteristic of the difference between the two poems and their epoch that Racan speaks of ornament in dwellings for the living, while Gray refers to the monuments by which greatness seeks to survive the tomb.

10. Nor you, ye proud, impute to these the fault
If memory o'er their tomb no trophies raise
Where through the long-drawn aisle and fretted vault
The pealing anthem swells the note of praise.

11. Can storied urn or animated bust
Back to its mansion call the fleeting breath ?
Can honour's voice provoke the silent dust,
Or flattery soothe the dull cold ear of death ?

The *Elegy* in stanzas 16 and 17 develops the comparison of humble reality with what might have been, introducing the consoling thought that when the lowly fail to rise to full use of their latent talents, they at least escape responsibility for injury to others.

16. The applause of *listening senates* to command,
The threats of pain and ruin to despise,
To scatter *plenty o'er a smiling land*,
And read their history in a nation's eyes,

17. Their lot forbad : nor circumscribed alone
Their growing virtues, but their crimes confinde
Forbad to wade through slaughter to a throne
And shut the gates of mercy on mankind.

Here Gray approaches the thought of Racan in the 4th and 5th strophes of the *Stances* [1], which open the eulogy of the contented peasant by describing his calm activity and the pride of possession which make him a king without restless ambition or guilt :

4. Il laboure le champ que labourait son père ;
Il ne s'informe point de ce qu'on délibère
Dans *ces graves conseils* d'affaires accablés ;
Il *voit sans intérêt la mer grosse d'orages*,
Et n'observe des vents les sinistres présages
Que pour le *soin qu'il a du salut de ses blés*.

5. *Roi de ses passions*, il a ce qu'il désire,
Son fertile domaine est son petit empire ;
Sa cabane est son Louvre et son Fontainebleau ;
Ses champs et ses jardins sont autant de provinces,
Et sans porter envie à la pompe des princes
Se contente chez lui de les voir en tableau.

After these two strophes Racan gives us four others (6-9), which for true pastoral inspiration are perhaps unequalled in all the poetry of his age. They deserve quotation by their poetic merit, but since they do not contain any close verbal analogies with the *Elegy*, it will suffice to point out that they practically reproduce the bucolic elements of the elder Alcidor's famous monologue, and of *Les Bergeries* in general : the pleasant hours spent with shepherdesses in the shade or along the banks of silvery brooks, the abundant harvest and the happy family, the husbandman's calm old age passed in the dwelling where he was born, beneath the trees which have grown up with him. One detail deserves special notice : Racan expresses in the 7th strophe his pleasure in the hunt, whether of stags or hares, and this suggests « the echoing horn », which, alone of the descriptive touches in Gray's 5th stanza has no parallel in the passages already quoted from *Les Bergeries*.

Having followed Gray's moralisings from the 8th to the 17th stanza, we may now pass over stanza 18, merely an elaboration of the preceding two (and possibly a later interpolation), in order

1. It will be noticed that the sequence of the *Elegy* has made it necessary to quote strophes 10, 11 et 12 of the *Stances* before strophes 4 et 5 ; examination of the *Stances* will show that just as Gray transposed some of his stanzas, so Racan could have made this transposition of strophes 10, 11 et 12 without materially affecting the coherence or balance of his poem.

to arrive at the four stanzas which originally constituted the conclusion of the *Elegy*, as the Eton manuscript and Mason's testimony reveal. These are the 16 lines in question, undivided in the manuscript by any pauses :

> The thoughtless World to Majesty may bow
> Exalt the brave, and idolize Success
> But more to Innocence their Safety owe
> Than Pow'r and Genius e'er conspired to bless.
> And thou, who mindful of the unhonoured Dead
> Dost in these notes their artless Tale relate
> By Night and lonely Contemplation led
> To linger in the gloomy Walks of Fate,
> Hark how the sacred Calm that broods around
> Bids every fierce tumultuous Passion cease
> In still small Accents whisp'ring from the Ground
> A grateful Earnest of eternal Peace.
> No more with Reason and thyself at Strife
> Give anxious Cares and endless Wishes room
> But through the cool sequester'd Vale of Life
> Pursue the silent Tenour of thy Doom.

The first quatrain reproduces exactly the thought of Racan's 2nd strophe (which has already been quoted as somewhat analogous to the beginning of Gray's moralising passage in stanzas 8 and 9). It would be difficult to imagine a closer analogy of ideas than this :

> But more to Innocence their Safety owe
> Than Pow'r and Genius e'er conspired to bless.

> Plus on est élevé plus on court de dangers,
> Les grands pins sont en butte aux coups de la tempête,
> Et la rage des vents brise plutôt le faîte
> Des maisons de nos Rois, que des toits des Bergers.

The only perceptible difference between the two passages is Gray's characteristic concision and suggestive economy of imagery where Racan lavishes images borrowed from Nature.

Gray exploits again the graveyard voque in the 2nd and 3rd quatrains of this conclusion, taking the opportunity to sound a more personal note after his general reflections, so one is not surprised to find here no resemblance to Racan. When, however, the English poet sums up his moralising in the forceful injunction of the last quatrain he is summarising equally well the conclusion of the *Stances*, which occupies three complete strophes :

13. Crois-moi, retirons-nous hors de la multitude,
Et vivons désormais loin de la servitude
De ces Palais dorés où tout le monde accourt,
Sous un chêne élevé les arbrisseaux s'ennuyent,
Et devant le Soleil tous les Astres s'enfuyent,
De peur d'être obligés de lui faire la cour.

14. Après qu'on a suivi sans aucune assurance
Cette vaine faveur qui vous paît d'espérance,
L'envie en un moment tous nos desseins détruit,
Ce n'est qu'une fumée, il n'est rien de si frêle,
Sa plus belle moisson est sujette à la grêle
Et souvent elle n'a que des fleurs pour du fruit.

15. Agréables déserts, séjour de l'innocence,
Où loin des vanités de la magnificence,
Commence mon repos et finit mon tourment,
Vallons, fleuves, rochers, plaisante solitude,
Si vous fûtes témoins de mon inquiétude,
Soyez-le désormais de mon contentement.

Like Gray, Racan is evidently bidding « every fierce tumultuous Passion cease », renouncing « anxious cares and endless wishes » in order to « pursue the silent tenour » of a retired life in his « sequester'd vale » of Saint-Paterne in Touraine. (As M. Arnould shows in his notes, Racan in his *Stances* is using no idle rhetoric, but making clear allusions to his own country seat and to his own experiences).

It would appear significant that the original conclusion of the *Elegy* is so similar in its thought to the concluding *Stances*, when other moralising stanzas just before also resemble parts of the French poem[1]. This similarity appears even more clearly in the *new* stanza 19, into which Gray incorporated the two last lines of his conclusion, when he decided to lengthen his poem with a more markedly elegiac passage. These two lines from the original conclusion are coupled, almost without alteration, in the present 19th stanza with two new lines that do not obscure the resemblance to the *Stances*, but actually *enhance* it by the parallel which M. Martin has noted :

19. Far from the madding crowd's ignoble strife
Their sober wishes never learned to stray ;

1. It will be remembered toot hat the title oft he earlier draft, in the « Eton » copy, was « *Stanza's* wrote in a Country Church-Yard », and that Mason claims the credit for persuading Gray to call the final version an *Elegy*.)

Along the cool sequestered vale of life
They kept the noiseless tenour of their way.

3. O bienheureux celui qui peut de sa mémoire
Effacer pour jamais ce vain espoir de gloire
Dont *l'inutile soin* traverse nos plaisirs,
Et qui, *loin retiré de la foule importune*,
Vivant dans sa maison content de sa fortune
A selon son pouvoir mesuré ses désirs.

Comparison of these passages shows a resemblance not merely between the phrases « Far from the madding crowd » and « loin retiré de la foule importune », but also a general analogy of thought and expression which makes one a little surprised that M. Martin did not quote more this 3rd strophe of the *Stances* ; the « ignoble strife » of the first line is not unlike « l'inutile soin » which Racan deplores, while Gray's second line is a concise but exact rendering of the end of the French strophe, and his two following lines suit the rest of the strophe as admirably as they recall the « vallons, fleuves, rochers, plaisante solitude », of the 15th strophe. In short, *if Gray really did know the works of Racan*, the persistence and amplification of this analogy would appear to indicate that Gray was still influenced, though perhaps unwittingly, by the French poet when he added an elegiac sequel to his « Eton » version. Such an hypothesis would be supported by the other similarities between stanzas 25-26-27 and *Les Bergeries* which have already been indicated ; and it is clear that the differences of form between *Les Bergeries* and the *Stances* would not prevent these poems leaving a homogeneous impression in a mind sensitive to good poetry, and especially to pastoral description.

In order to estimate the likelihood of such an influence by Racan upon Gray, one must examine the scanty evidence concerning the lengthy incubation of the *Elegy*. The available details are these : on Sept. 11th 1746, Gray wrote to Wharton about the study of Aristotle, «...this and a few autumnal verses are my Entertainments dureing the fall of the leaf », for which poetic reference neither Mr. Tovey nor Mr. Whibley can suggest any object other than the beginnings of the *Elegy* ; on June 12th 1750, Gray wrote to Walpole that he was sending him the poem of which he had observed the birth (probably soon after their resumption of friendly relations in 1746, as Mr. Whibley cogently argues) and Walpole wrote to their mutual friend Mason on Dec. 1st 1773:

« The Churchyard was, I am persuaded, posterior to West's death (1742) by at least three or four years, as you will see by my note, At least I am sure that I had the twelve or more first lines from himself above three years after that period, and it was long before he published it. » Mason asserted the first draft of the *Elegy* was written as early as 1742, but as he only made Gray's acquaintance in 1747, his opinion is not convincing.

Walpole's allusion to « the twelve or more first lines » rather tempts one to think that Gray may have meant by his « few autumnal verses » the pastoral tableau at the beginning of the *Elegy*, of which practically all the descriptive elements are to be found in the monologue either of the younger Alcidor or of his father. « Autumnal » would not be an unsuitable adjective for a scene where « the rude forefathers » are at rest after the labours and pleasures of their circumscribed life. Further, it would seem even more probable that Gray had appreciated the masterpiece of Racan, (*Les Stances*) before he expanded those « few autumnal verses « to 22 stanzas by moralising upon the wise rustic who is satisfied with his lot. Does not even his first title, *Stanzas wrote in a Country Church-Yard* support this impression of similarity in the two poems ? After Racan and Malherbe, the term « Stances » denotes in France the poetic form which is reflective, moralising and partly descriptive, but less pretentions and less rapid in movement than the ode ; the suitability of this term in Gray's title is demonstrated by the fact that despite external differences of metre and rhyme, the music and movement of the French and English poems are very similar, because the thoughts of the two poets are so similar.

It may be justly said that the only perceptible divergence in their attitude is amply explained by their circumstances. Racan wrote his *Stances* at the French court about the year 1618, in the full ardour of early manhood but disheartened by recent events, both of a national and of a personal nature, so that his appreciation of the wholesome, soothing activity of a country life is sincere and unqualified. Gray on the contrary was writing with the calm detachment of a scholar, one inclined to melancholy reflections, it is true, but at that time not swayed by an immediate, deep emotion. Hence Racan aspires to escape from present bonds into rural contentment, whereas the meditative Gray, while praising that tranquillity, cannot help looking beyond the advantages of an even existence to the might-have-been, adding to the thoughts of the French nobleman the idea of wasted potentialities in the more humble dead. This, in accordance with the taste of his age, involved greater emphasis upon Death, to which Racan

alludes only briefly in his poem and pastoral ; it also justifies the later elegiac stanzas which replace the brief conclusion of the « Eton » version. In the light of these considerations, it is perhaps not foolhardy to suggest that the work of Racan may help us to understand better the growth and structure of the *Elegy*.

Besides their common love of the country-side, which is sufficiently manifested in the passages quoted here, these poets shared two further tastes that deserve mention as consequences of the first. They keenly appreciated the dignity conferred upon the toilers of the fields by a long family tradition of fruitful labour, the continuity of the generations striving in the same place for the same recompenses [1]. This « ancestral sense » so evident in Racan, could hardly fail to strike the historically-minded Gray, who is the first English poet of his century to give it expression and who, incidentally, long desired and at last occupied the professorial chair of Modern History at Cambridge. It can hardly be doubted that he derived this feeling of human continuity chiefly from the historical studies which attracted him all his life (and which fostered the same feeling in his younger compatriot Burke), nor is it difficult to imagine the appeal of a voice from the past expressing that feeling so clearly in the *Stances*.

Another common feature of the two poets is their admiration of the classical poets, notably those who sing the pleasures of the country. Gray would certainly appreciate the echoes of Virgil, Horace and Claudian in the *Stances*, for he used his classical learning in a similar manner ; M. Martin says of the *Elegy* that it stands « au croisement de deux traditions, l'une nationale, l'autre classique,... qui se rejoignent dans le thème éternel de la mort », a remark that applies equally well to Racan, when allowance is made for his moderate preoccupation with Death. They were both using elements handled by predecessors to strengthen a design based upon their own personal feelings ; and Gray at least had admitted his susceptibility to poetic suggestion and reminiscence when he wrote to Walpole just after the publication of his *Ode on Spring* (1748) : « The thought on which my second ode turns is manifestly stole from hence ; not that I knew it at the time, but having seen this (a fragment of Green's Grotto)many years before, to be sure it imprinted itself upon my memory, and forgetting the author, I took it for my own. » If he has nowhere referred to the origins of his finest creation, the *Elegy*, may it not

1. M. Arnould has stressed this point in his edition of Racan ; and Professor H. G. Wright mentions the same aspect of Gray's poetry in an article upon « The Ancestral Sense in Some Modern English Writers ».

be that his candour failed him precisely because any mention of Racan would have revealed analogies much more numerous and important than in the former case ?

As regards documentary proof that Gray was acquainted with the poetry of Racan, we do not possess it at present, though the information available is certainly not unfavourable to that assumption. It should be remembered first of all that Racan had not fallen into oblivion. There had been an edition of his work published in 1671 under the aegis of a greater poet, Jean de La Fontaine ; another in 1698, and an almost complete edition in 1724 produced by the well known Paris bookseller Coustelier. That his reputation among critics was no less flattering than the favour of the reading public is also proved by the testimony of the brothers Parfait, who wrote in the third volume of their *Histoire du Théâtre Français* [1] : « *Les Bergeries ou Arténice*, Pastorale de M. le marquis de Racan. De tous les ouvrages de M. de Racan, le plus connu, et celui qui lui donne encore aujourd'hui sa plus grande réputation, c'est la pastorale dont nous allons rendre compte. Elle parut dans le temps que celles de Hardy étoient sur la scène françoise, et elle les en fit descendre d'une façon à ne plus oser s'y montrer. En effet autant les pastorales de Hardy sont mal imaginées, peu conduites et bassement versifiées, autant la pastorale de M. de Racan est heureuse dans son plan, sensée dans sa conduite et élégante dans sa versification. Un style naïf, mais noble, règne dans son poème... » This eulogy is followed by a full analysis of the plot, with extracts from the text and some biographical details, — generous treatment by the authors of the only serious history of French drama then known.

Gray, it need not be stressed, was well versed in the French language and well read in French literature. Although he does not mention the brothers Parfait in his correspondence, his manuscript *Commonplace Book*, preserved at Pembroke College, Cambridge, contains a hitherto unnoticed proof that he had studied their history ; the list of « Best French Drama's from 1708 backwards » containing about fifty titles, which he wrote on page 583 of his second volume, concords exactly with the plays singled out for praise by the brothers Parfait in volumes XII, XIII and XIV. Owing to the absence of dates, one cannot say definitely when he copied this list of titles, but it was almost certainly in 1749, or 1750. He mentions the Geneva edition of *L'Esprit des*

1. This volume appeared in 1736, but the work only became really well known in 1745, when the earlier volumes were given new title pages, uniform with those of the later volumes. The complete work is nowadays always dated from 1745.

Lois just before, and the XIVth volume by Parfait had only appeared at the very end of 1748 ; on the other hand, the XVth volume appeared in 1751, and Gray mentions none of the plays posterior to 1708 which it described. It thus seems reasonable to believe that he knew the earlier volumes of this work, published in this period 1745-1750 which probably covers the growth and completion of his *Elegy*. He may well have been introduced to the works of Racan by volume III of the Parfait brothers [1] and his silence concerning Racan is paralleled by his silence concerning his guides in the history of French drama, so that no argument against the suggestions put forward here can be based on that fact.

The external evidence which might resolve the questions raised by internal resemblances of texts, and encouraged by tantalising historical possibilities of literary influence, would probably be most difficult to obtain. The Bristish Museum contains no manuscript by Gray that might throw light upon his reading in French literature, and the collection of Gray's papers sold in 1851 is now widely dispersed on both sides of the Atlantic. The catalogue of the sale mentions numerous notebooks or detached papers dealing with his reading and travels, and two manuscript lists of the poet's library, all of which should be searched for any mention or quotation of Racan. It is therefore to be hoped that any scholar having access to manuscripts of the Cambridge poet will make known the results of his scrutiny, for whether Gray's use of Racan be real or only apparent, conscious or unconscious, their resemblance illustrates the continuity of poetic tradition, together with the connected problems of « allusiveness » and long sustained public appeal, which profoundly concern comparative literature and indeed aesthetics in general.

E. R. Briggs.

1. It should be remembered, however, that Gray could have become acquainted with vol. III and also with the Coustelier edition of Racan during his visits to France in 1739 and 1741. By the courtesy of Sir John Murray, I have been able to examine the notebook in which Gray described his journeys on the Continent, but it does not help such an enquiry, since it unfortunately begins after his first stay in Paris and ends before his return to that capital.

LA CHRONOLOGIE DES LETTRES ANGLAISES DE VERLAINE

On ne saurait faire trop de cas, pour la connaissance de Verlaine et de son œuvre, des lettres qu'il a adressées d'Angleterre à ses divers correspondants, à Lepelletier, à Blémont, à Delahaye spécialement. Elles constituent évidemment notre principale source d'indications sur sa vie outre-Manche et sur celle de Rimbaud ; elles sont en outre pleines de précieux renseignements sur son caractère, sur ses lectures, sur l'évolution de ses théories poétiques. Pour ces raisons il importe de savoir le moment exact où elles furent rédigées. Ce n'est pas toujours chose aisée si nous nous en tenons à l'ordre où elles paraissent dans l'édition imprimée, qui est bien capable de nous induire en erreur.

Tout en gardant la plus grande partie de ces lettres Lepelletier n'en conserva pas toujours les dates exactes. Dans sa biographie il leur donne parfois un ordre capricieux qui semble accuser une certaine ignorance. L'éditeur de la *Correspondance* imprimée déroute aussi quelquefois les chercheurs en plaçant dans un ordre impossible des lettres et billets non datés. Il arrive enfin que le poète lui-même se trompe de date en expédiant son courrier, souvent volumineux. Mais, en tenant compte de certains détails contenus dans ces missives, nous pouvons quelquefois résoudre plus ou moins exactement l'énigme de leur date, mieux situer partant les données plus importantes qui s'y trouvent.

La lettre XXXI (*Correspondance*, tome I, page 40) est évidemment la première que nous puissions dater avec certitude d'Angleterre, et elle semble bien avoir été écrite dès les premiers jours du séjour de Verlaine à Londres : les impressions londoniennes qu'elle renferme seraient ainsi tout à fait primesautières. Car, à la fin, le poète informe Lepelletier : « J'aurai sans doute bientôt une demeure fixe... Peut-être logerai-je dans l'ancienne *room* de « Vermèche »... Or le 22 septembre, quinze jours après son arrivée à Londres, Verlaine est installé avec Rimbaud dans cette chambre, d'où il adresse à cette date une lettre à Blémont (t. I, p. 291). La lettre XXXI se situe donc avant le 22 septembre.

Le même fait nous permet de dater de septembre la lettre XXXVII commençant p. 60 et placée par l'éditeur en novembre. A la fin de ce long commentaire sur Londres, qui est pourtant assez nouveau pour que l'auteur sente le besoin de « quelques jours encore de sérieuse étude » (aurait-il dit cela en novembre ?), il annonce à Lepelletier son « adresse définitive ». Comme le n° XXXII, daté du 24 septembre, porte déjà cette adresse, il semble

que le nº XXXVII doive se placer avant le 24 septembre et suivre de près le XXXI.

La lettre nº CLIII à Blémont (t. I, p. 296) est datée du 1er octobre, d'après le timbre de la poste. Mais ce timbre appartient non pas à cette lettre-ci, mais à la suivante, en tête de laquelle le poète écrit cette date du 1er octobre. Il est inadmissible qu'il ait écrit le même jour deux lettres au même ami, sans faire quelque remarque là-dessus. L'affirmation, dans ce nº CLIII, qu'il fait imprimer à Londres « son petit volume » (les *Romances sans paroles*), prouve au moins qu'il s'agit ici d'un moment beaucoup plus reculé que le 1er octobre, une vingtaine de jours seulement après son arrivée à Londres.

Le nº XXXVIII, daté simplement « 1872 » (t. I, p. 63) répète presque mot à mot une critique d'art faite à Blémont le 5 octobre (p. 301) et se classe donc au début de ce mois. Les lettres XXXIV et XXXVII, en cet ordre, devraient précéder le nº XXXIII. Dans la première nous lisons : « Sauf Andrieux... et Régamey... je n'ai encore vu personne de connaissance... Lissagaray pas encore de retour. Dès que, porterai lettre » (p. 51, 53). Le nº XXXVI raconte que Verlaine a vu Lissagaray sans pouvoir l'accoster (p. 59). Ce n'est que dans le nº XXXIII que Verlaine annonce qu'il a « vu Lissagaray et remis ta lettre » (p. 47). Il a vu également d'autres amis, Matuszewicks, Vermersch, ce qui aurait rendu mensongère l'affirmation déjà citée du nº XXXIV s'il suivait réellement le nº XXXIII. Quoique ce dernier ne porte d'autres indications que « octobre 72 », nous pouvons fixer pour sa rédaction des dates limites. « Je vais ce soir à *L'Œil crevé* », lisons-nous p. 48. La première représentation de cette pièce à Londres a eu lieu le lundi 21 octobre. A la fin de cette lettre Verlaine annonce pour « vendredi soir » la première conférence de son ami Vermersch. Cela semble la situer dans la même semaine que ce vendredi 1er novembre, soit le dimanche 27 octobre ou subséquemment. Pour ces raisons le nº XXXIV doit être daté avant le 21 octobre, premier jour possible pour la rédaction du XXXIII qui devrait le suivre. Le nº XXXV, supposé du 1er au 2 novembre, se laisse dater du 2 au plus tôt. Comme il donne un compte rendu de la conférence de Vermersch, qui n'eut lieu que le soir du 1er, à 8 heures, il est peu probable que le poète l'ait rédigé le même soir.

La lettre XLIV (t. I, p. 82), placée après celle du 26 décembre, devrait la précéder, ayant été en réalité écrite peu après celle du 23 novembre. A la fin de celle-ci nous lisons (p. 79) : « Amitiés à ta femme et à ton gosse s'il est né... Ne néglige pas de me préciser l'époque ce ton déménagement. » Le nº XLIV débute par

des félicitations sur la naissance attendue et finit par demander la nouvelle adresse de Lepelletier. Plus loin Verlaine l'informe que Rimbaud « doit repartir cette semaine pour Charleville ». Dans la lettre du 26 décembre qui précède dans le texte celle dont nous parlons, Verlaine sent « un vide affreux » — Rimbaud n'est plus là (p. 80). Le nº XLIV est donc antérieur de trois semaines, un mois environ, au nº XLIII [1].

La lettre CLVII du « 17, 73 » (t. I, p. 303) est du 17 janvier. Elle remercie Blémont de son « amical et cordial billet » envoyé à l'occasion de la prétendue maladie de Verlaine survenue au nouvel an. Le nº XLVI (p. 87) se laisse dater peu après le 19 janvier. C'est une allusion à la mort de Napoléon III qui nous fournit cette précision. Le nº CLVIII (p. 304) est daté seulement de « lundi », mais comme il félicite Blémont de son article sur *Marion Delorme*, nous pouvons le situer au lundi 17 février. L'article de Blémont parut dans la *Renaissance* du 15 février, et Verlaine recevait alors de suite les livraisons de ce périodique.

La lettre LIII (p. 107) est datée — par l'auteur, faut-il supposer ? — du « vendredi 29 mai » 1873, et raconte son arrivée « avant-hier matin » à Londres, étant parti d'Anvers. Or le 29 mai est un jeudi. S'agit-il ici du vendredi 30 ou bien du jeudi 29 ? A cette époque les bateaux faisant le trajet d'Anvers à Londres dans les quinze heures stipulées par le poète, appareillent le lundi, le mercredi et le vendredi, pour arriver à Londres le lendemain matin, c'est-à-dire le mardi, jeudi, ou samedi matin. Cela permet de fixer l'arrivée au mardi 27 mai, et non pas à un mercredi 27 indiqué par le poète, mais qui n'existe pas [2].

Il s'est également trompé de jour en datant du « mardi 25 juin 1873 » la lettre CLXII (p. 34), lettre très importante, d'ailleurs, pour le travail poétique qu'elle met en évidence. Si le « mardi » est juste, il s'agit du 24 ; si nous devons nous fier au « 25 », c'est « mercredi » qu'il faut lire pour « mardi ». Une lettre à Lepelletier non datée (p. 107) est du même moment, peut-être même de quelques jours plus tôt : elle contient un dessin inspiré par le Shah de Perse, qui arriva à Londres le 18 juin.

Nous avons déjà démontré [3] qu'une lettre, adressée à Lepelletier de la prison et datée « dimanche » simplement (p. 114), n'ap-

(1) Voici l'ordre chronologique de ces lettres à Lepelletier de la fin de 1872 : XXXI, XXXVII, XXXII, XXXVIII, XXXIV, XXXVI, XXXIII, XXXV, XXXIX, XLI, XLII, XLIV, XLIII.

(2) Notons d'ailleurs, puisque nous en sommes aux corrections, qu'une citation latine faite par Verlaine dans cette lettre : *Macte animo generose puer*, est traduite en note : « Sacrifie l'enfant d'un cœur généreux » !

(3) *Revue d'Histoire de la Philosophie*, janvier 1938.

partient pas du tout au cycle de Mons et au mois de novembre, comme l'a cru l'éditeur, mais doit être datée avant le 25 octobre, jour où le poète fut transféré de Bruxelles à Mons. Car à la fin de cette lettre on lit : « From Brussels, de Mons tenebrarum. » Il en est de même du nº LIX (p. 126) qui n'est pas, comme le dit l'éditeur, de « Mons, fin 1873 », mais bien de Bruxelles, comme le dit Lepelletier (p. 367 de son *Verlaine*). Les poèmes contenus dans cette lettre, dont l'important *Almanach pour l'année prochaine*, ont été « faits ici récemment » : les seuls qui portent une indication d'origine, la *Promenade au préau* et *le Pouacre*, sont de « Bruxelles, juillet 73 » et de « Br., 7bre 73 ». Il est bien évident que le nº LXI (p. 138), directions d'imprimerie et service de presse des *Romances sans paroles*, devance de beaucoup le nº LX qui accuse réception du « petit bouquin ».

La première lettre du séjour anglais de 1875 est datée du « jeudi 9 ou 10 avril ». Si le « jeudi » est correct, les chiffres alternatifs ne le sont guère — il faudrait lire « jeudi 8 avril ». Verlaine s'est trompé également de jour pour la lettre CLXVI (t. II, p. 10) qu'il date du 19 novembre 1875, tout en spécifiant un samedi. Le samedi en question est le 20, comme le démontre le timbre de la poste. La lettre à Delahaye que M. Lods et ensuite M. Mouquet [1] datent de « Londres octobre 1875 » n'est, comme nous l'avons déjà démontré [2], ni de Londres, ni d'octobre, mais bien de Stickney et du mois d'avril, avant le 29, du 22 avril probablement, puisque Verlaine écrivait à Delahaye en principe toutes les semaines. Il importe aussi de faire remarquer que la dernière lettre de Verlaine à Rimbaud, datée de « Londres, dimanche 12 décembre 75 », a dû être écrite à Stickney, avant le départ du poète en vacances (il ne voulait pas donner son adresse véritable à Rimbaud). De même la missive à Blémont (t. II, p. 19), datée de « Paris le 10 février 77 », n'est pas en réalité de 1877. Le manuscrit ne porte pas de date d'année. Cette fausse date pourrait faire croire qu'en février 1877 Verlaine était à Paris, alors qu'il était en réalité à Bournemouth. Enfin deux lettres d'Angleterre qui sont imprimées textuellement dans le t. III de la *Correspondance* (pp. 110, 111) se trouvent signalées à la fin du volume sous la rubrique de lettres passées en vente et dont l'éditeur n'a pu donner qu'un résumé. Les chercheurs ont déjà bien assez de travail pour ne pas avoir à dépister des lettres déjà publiées !

(1) *Rimbaud raconté par Verlaine*, p. 281.

(2) *Revue d'Histoire de la Philosophie*, article déjà cité. Nous y avons donné plus en longueur les raisons des changements chronologiques signalés dans ce paragraphe et dans le suivant.

Ajoutons à ces notes chronologiques une précision qui ne porte pas, il est vrai, sur une lettre de Verlaine, mais sur une lettre de Germain Nouveau semblant indiquer qu'une intimité existait déjà entre Verlaine et lui, alors que Verlaine prétendait ne pas connaître Nouveau... C'est un problème récemment signalé dans le *Mercure de France* par M. André Fontaine. Mais, comme Nouveau fait allusion dans cette lettre, datée du 27 janvier 1875, à un ami que Verlaine ne put connaître avant son arrivée à Stickney, au mois d'avril suivant, il faut en conclure que Nouveau a écrit 1875 pour 1876.

V. P. Underwood.

CHRONIQUE

Sur les échanges intellectuels, à propos d'une récente publication. — Quand on tient un livre pour mauvais, on lui fait d'abord quelques éloges qui ressemblent à des condoléances, et puis on passe à la critique. Quand on tient un livre pour excellent, c'est tout le contraire : on signale d'abord les fautes vénielles, s'il y en a ; et puis, le cœur débarrassé, on est tout à l'admiration. J'admire beaucoup l'ouvrage que M. Ricardo Sáenz Hayes vient de publier à Buenos Ayres sur notre Montaigne [1] ; et voilà pourquoi je lui demande la permission de commencer par deux légères chicanes : les voici.

Dix lignes sur l'Europe, tout juste dix lignes, quand l'auteur en arrive à parler de l'influence de Montaigne dans les deux Amériques, me désobligent et me gênent. L'Europe se meurt, nous dit-on, et ne sait même pas mourir avec dignité. L'Europe a tous les défauts ; elle est égoïsme, haine, frénésie de destruction. Comme aux vieux, la vie lui pèse ; et ne sachant que faire de la vie, elle cherche les moyens de s'en débarrasser par une hécatombe.... — Mais ne sommes-nous pas entre lettrés, entre sages, entre amis de Montaigne ? Et dès lors, ces propos trop faciles sont-ils de mise ? Je sais bien tout le mal qu'on peut justement dire de l'Europe : or ne vaut-il pas mieux le laisser dire par les Européens eux-mêmes, en famille ? Sans compter que je ne suis pas tout à fait sûr que l'Europe soit morte, ou mourante. Si nous attendions encore un peu, pour voir ? Toujours elle a été divisée ; et chaque fois, de cette opposition d'idées, elle a tiré sa force et son renouveau.

Ce n'est qu'un détail ; dix lignes ; dix lignes qui servent de transition : les transitions jouent volontiers des mauvais tours à ceux qui les emploient. Hâtons-nous de passer à une affirmation plus marquée, et que nous brûlons de réfuter. C'est, cette fois, de l'Espagne qu'il s'agit. Il paraît qu'il y a, au sujet de la pensée espagnole une conspiration du silence. Des philosophes éminents, étudiant l'évolution de la conscience moderne, ne font aucune place aux génies espagnols, parmi les facteurs qui ont agi sur

1. Espasa-Calpe Argentina, Buenos Ayres, 1939.

elle. Heureusement, l'Espagne n'a pas besoin des aveux de l'étranger pour avoir conscience de sa force et de sa valeur : sinon elle aurait lieu de se plaindre, et de se plaindre de la France en particulier. Citons quelques phrases : « L'Espagne tient peu de place dans les livres européens modernes. Je ne sais si on la relègue par système, ou par ignorance, ou pour les deux raisons. » — « Comme les Français et les Espagnols à nulle époque ne s'aiment ni se ne comprennent... » — « Tant il est vrai que la muraille des Pyrénées est infranchissable au courant des idées espagnoles... » — « Les Pyrénées, ces Pyrénées qui préoccupent Pascal, parce qu'en passant au-dessus d'elles la vérité française devient mensonge espagnol... »

Ici les objections se pressent sous ma plume. Je ne crois pas qu'on ignore des idées, d'où qu'elles viennent, je ne crois pas qu'on puisse les étouffer par système, dès qu'elles rencontrent un auteur de génie qui sait leur donner une valeur universelle. Il est sûr que l'Espagne a eu, au temps de la Renaissance et dans tous les temps, une pensée originale ; je veux bien que Gomez Pereira ait été le précurseur de Descartes, que Jean Huarte ait été le précurseur de Lavater, de Cabanis et de Gall. Reste que Descartes, Lavater, Cabanis, Gall, ont été quelque chose de plus que leurs précurseurs ; et c'est à cause de cette qualité particulière, qu'ils possédaient tandis que les autres ne la possédaient pas, qu'ils doivent d'avoir été choisis de préférence sur ce libre marché européen où toutes les valeurs s'apportent, et où le meilleur seul est définitivement choisi. Ou si l'on veut : il y avait des caricatures, des romans de chevalerie avant Cervantes ; mais si l'Europe a retenu *Don Quichotte* pour en faire une de ses lectures éternelles, c'est qu'elle a trouvé dans ce livre la manifestation d'un génie auquel elle ne s'est pas trompée. Quand il s'agit d'idées, si fluides, et qui trouvent des moyens si mystérieux de forcer les obstacles, pour se répandre ; quand il s'agit de formes originales ; quand il s'agit d'auteurs qui dépassent, de leur haute stature, la moyenne des mortels, c'est en vain qu'on ferait la conspiration du silence. Ces forces-là sont trop belles et trop rares, et l'humanité en a trop vivement besoin, pour que rien au monde puisse les arrêter sur leur chemin royal.

D'autre part un pays peut-il prétendre à toutes les primautés, celle de la philosophie, celle de la littérature sous toutes ses formes, celle de l'art dans toutes ses expressions ? Chaque nation, se retournant vers son passé et se rendant compte des divers modes de son action, n'a-t-elle pas des déficiences qu'elle doit bien constater, à côté de vertus éminentes qu'elle possède par ailleurs ? Je n'ai pas une médiocre idée du rôle de la France dans la culture

universelle : mais je ne rougis pas de reconnaître qu'elle a excellé par l'intelligence plutôt que par le sentiment, et par sa clarté plutôt que par la variété ou la richesse de ses couleurs. Seules les civilisations médiocres, et peu sûres d'elles-mêmes, prennent le ciel à témoin, tous les jours, de leur éclatante supériorité dans tous les genres, dans tous les lieux, dans tous les temps. Ce n'est pas le cas de l'Espagne, dont nous avons essayé de marquer, dans cette Revue même, les multiples richesses [1]. Grande et noble dame d'antique lignage, elle peut concéder à ses voisines tel ou tel privilège ; cet aveu même conviendrait bien à sa fierté.

Et quand on dit enfin que les Français n'ont jamais compris, jamais aimé les Espagnols, c'est chose grave. Laissons de côté le second terme de la question : pour savoir quand et comment les peuples s'aiment, il faudrait autre chose qu'une chronique, et sans doute tout un volume n'y suffirait-il pas. Mais pour ce qui est de la compréhension, nous avons du moins fait de notre mieux. Nos moralistes se sont inspirés de Gracián et des autres ; à un moment décisif de notre histoire littéraire, Corneille a demandé à l'Espagne le stimulant de son génie héroïque ; on ne peut pas dire que Lesage n'ait pas saisi l'esprit du roman picaresque ; ou que Gautier ait trahi tous les aspects du pittoresque espagnol ; ou que nous manquions de romanciers qui aient fort intelligemment dépeint, aujourd'hui, l'Espagne de paix, l'Espagne de guerre ; ou que nous manquions d'hispanisants distingués, capables de connaître la langue, la grammaire, la littérature, l'art, l'histoire de l'Espagne, aussi bien que quiconque en Europe.

Mais j'arrête ces pointilles, que j'aurais faites moins longues, si toutes les affirmations de M. Ricardo Sáenz Hayes ne me paraissaient dignes de l'examen le plus attentif : si passagères qu'aient été ses remarques, et comme entraînées par le flot abondant et dense de ses développements, je n'ai voulu les retenir, encore une fois, quitte à changer leur caractère en les accentuant, qu'à cause de la résonance particulière qu'elles peuvent avoir dans nos disciplines.

Et me voilà bien à mon aise maintenant, pour dire combien ce livre m'a paru riche et fort. L'auteur n'a négligé aucune des ressources de l'érudition ; mais il ne s'est pas contenté des livres et des articles ; il est allé en Guyenne, il a médité dans la tour de Montaigne, il a reconstitué, *con intelletto d'amore*, l'atmosphère des lieux et des temps. Mieux encore : il apporte à la connaissance de Montaigne la connaissance de la vie : ce qui n'est pas

1. *Revue de littérature comparée*, janvier 1936. Numéro consacré à l'Espagne.

un médiocre appoint. On sent, à chaque instant, les réactions d'un homme d'expérience, qui a gardé sa foi dans les choses bonnes et vraies, qui n'a jamais perdu le sens de la poésie, mais qui connaît aussi les divers aspects du monde, et qui sait que la réalité ne s'enferme pas entre les murs d'un cabinet de travail. Ce sont ces jugements éprouvés, c'est cette psychologie vécue, c'est ce caractère viril qui donne à tout le livre un ton original. On y trouve, à côté de la science et pour la renforcer, beaucoup d'amitié et beaucoup de sagesse.

Aucun de ces chapitres, dont les titres sonnent haut et clair — *De los libros en la Soledad — Egolatria y Renacimiento — Gibelino para los Güelfos, Güelfo para los Gibelinos — Elogio de la inquietud vagabunda* — aucun de ces chapitres n'est à négliger ; tous donnent à penser. Certaines parties sont tout à fait neuves : personne n'avait encore montré, avec la même abondance et la même précision, la dette de Montaigne à l'égard de l'Espagne. Personne non plus n'avait essayé, par un effort de synthèse, de suivre la fortune de Montaigne à travers les différents pays : et voilà de nouveau un problème qui intéresse toute la littérature comparée.

Rendons-nous bien compte, en effet, de l'importance du milieu récepteur et de ses qualités diverses, lorsque nous voulons mesurer la réfraction d'une œuvre en pays étranger. Il se trouve que Montaigne a reçu un accueil chaleureux en Angleterre, où il a été traduit de très bonne heure, où il a séduit tous les écrivains qui comptent, où il a même favorisé un genre, celui des Essais. L'accueil a été médiocre, au contraire, en Allemagne. C'est autre chose encore en Italie, où il ne semble guère avoir pénétré jusqu'à la foule, ni même jusqu'aux auteurs secondaires, mais où il a excité l'admiration d'Alfieri, de Foscolo, où il a occupé Leopardi, où il a provoqué De Sanctis : de sorte qu'une élite italienne fait partie de ce cortège idéal qu'évoquait Sainte-Beuve, et qui, de génération en génération, suit les grands morts. En Espagne rien, ou presque rien ; une traduction tardive, puisqu'elle date de 1898, après une traduction manquée, puisqu'elle n'a pu arriver jusqu'à l'impression et que le manuscrit s'en est perdu ; quelques traces chez quelques auteurs, aucune marque profonde. Songeons que le premier livre qui ait été écrit en espagnol sur Montaigne est celui, précisément, de M. Ricardo Sáenz Hayes.

Le point de départ étant identique, c'est par la psychologie des peuples qu'il faut sans doute expliquer les grandes différences que l'on constate aux divers points d'arrivée. L'Angleterre aime les examens de conscience, tels que Montaigne les a pratiqués, elle ne déteste pas sa manière, dépourvue de logique formelle et

capricieuse dans sa démarche ; elle trouve dans les *Essais* une image de l'humaine condition qui plaît à son génie. Elle n'avait rien d'analogue ; et donc, elle a pris son bien où elle le trouvait, en France. Mais les Espagnols, à l'autre extrémité, gens de foi qui ne laissent pas volontiers de place au doute dans leur âme, gens d'audace et gens d'action, gens qui ne parient pas sur la présente vie, mais qui jugent sa valeur d'après un but idéal qui la dépasse, les Espagnols n'ont fait à Montaigne que le plus maigre crédit. De la façon la plus naturelle, et sans prendre la pose du psychologue, l'auteur nous explique à merveille les raisons psychologiques de cette fortune variée.

Dans le livre, si brillant, si solide, que Pierre Moreau, doyen de la Faculté des lettres de Besançon, vient de consacrer aussi à *Montaigne, l'homme et l'œuvre*, je trouve un début saisissant : « En 1833, Emerson se trouvait à Paris, et je ne sais par quel hasard il s'arrêta un jour, au cimetière du Père-Lachaise, devant la tombe d'un inconnu dont la pierre disait le nom : Auguste Collignon. Cet homme était mort en 1830, âgé de soixante-dix-huit ans, et l'inscription ajoutait qu'il « avait vécu pour faire le bien et s'était formé à la vertu dans les *Essais* de Montaigne ». Ce n'est pas comme un simple fait divers que l'auteur des *Hommes représentatifs* nous a transmis ce souvenir. Se former à la vertu dans le commerce d'un philosophe, puis vivre une longue vie, d'après l'enseignement de son maître, pour faire le bien et mériter le nom d'honnête homme, n'est-ce pas témoigner que, si philosopher « c'est apprendre à mourir », c'est mieux encore apprender à vivre ? »

La leçon de Montaigne ; le sens de la vie, d'après Montaigne : voilà ce que M. Ricardo Sáenz Hayez (qui, bien entendu, n'ignore pas l'anecdote d'Emerson, puisqu'il n'ignore rien de ce qui touche à son héros) cherche avidement d'un bout à l'autre de son livre. Elle n'est pas si commode à trouver, chez un auteur dont la pensée fut toujours mobile et souvent contradictoire, ondoyante et diverse. Beaucoup de ses approches sont fines et charmantes : et par exemple, quand il nous dit que Montaigne nous enseigne à ne pas nous croire les fils privilégiés du malheur ; ou que Montaigne est un peu égoïste, comme tout le monde ; ou quand, très justement, il nous montre que Montaigne n'est pas tout à fait un homme de la Renaissance, en ce sens qu'il ne s'élance pas joyeusement vers toutes les possibilités de la vie. Il arrive à l'essentiel, au don très précieux qui a fait de Montaigne son compagnon dans la bonne, et davantage encore dans la mauvaise fortune : la leçon qu'il nous donne est une leçon de liberté. L'homme libre n'est pas celui qui se retire dans la solitude, et se soustrait

aux lois de la cité ; mais celui qui, par l'attention, le scrupule, la sincérité totale de l'examen qu'il fait de lui-même, détruit les idoles trompeuses qui sont nos tyrans. Il nous ramène du dehors au dedans, du transitoire à l'éternel, des hommes à l'homme, il acquiert et possède enfin, par son effort, le domaine inaliénable de la paix intérieure.

« Comme je suis arrivé tard ! combien j'ai dû faire de milles marins et terrestres, avant d'arriver ici ! Nous pénétrons comme dans un sanctuaire... » écrit M. Ricardo Sáenz Hayes. Le fait est que la route de Buenos Ayres à la Tour de Montaigne a été longue : d'autant plus qu'elle a passé par Madrid, où l'auteur corrigeait, au mois de juillet 1936, les épreuves de son livre, retardé jusqu'en 1939. Oui, il est arrivé tard ; oui, il a connu, jusqu'à l'ultime élaboration, jusqu'aux bonnes feuilles de son ouvrage, toutes sortes d'obstacles. Mais au bout du long chemin, il peut être fier d'avoir atteint son but. Nous lui devons un livre profondément humain, riche de connaissances, riche d'émotion discrète, riche de pensée : un des plus beaux qu'on ait jamais écrits sur Montaigne.

Paul Hazard.

Autour des Universités. — M. Jean-Marie Carré, professeur à la Sorbonne, a fait, le 26 avril dernier, à l'Institut des Hautes Études de Belgique, à Bruxelles, une conférence sur *Les interprétations de l'Allemagne dans la littérature française*, et du 1er au 5 mai, à University College, à Londres, un cours intitulé : *Poètes chrétiens, poètes maudits.*

M. Nicolas Iorga, professeur à l'Université de Bucarest, a fait à la Sorbonne, les 31 mai et 1er juin, deux conférences sur *Frédéric II et l'esprit français au XVIIIe siècle.*

M. Alfonso Arinos de Mello Franco, de l'Académie brésilienne d'histoire, professeur à l'Université du District Fédéral (Brésil), a fait à la Sorbonne, les 1er, 4 et 8 mai, trois conférences sur l'*Indien du Brésil dans la littérature et la civilisation françaises depuis le seizième siècle jusqu'à nos jours.*

M. Z. L. Zaleski a repris, en mars, la suite de son cours libre en Sorbonne sur *L'évolution du théâtre polonais.*

Notre collaborateur et ami, Henri Peyre, quitte l'Université du Caire à la fin de cette année scolaire ; il ira occuper, à la rentrée, le poste que l'Université de Yale a bien voulu lui offrir.

Congrès ; En Europe. — Le troisième congrès international des Slavistes (philologues slaves), qui aura lieu à Belgrade du 18 au 25 septembre 1939, fera une large place à la littérature compa-

rée. Voici, en effet, une liste de thèmes qu'elle propose en vue des prochaines discussions.

I. — Problèmes généraux destinés a une discussion approfondie.

1. L'étude comparée des littératures slaves présente-t-elle, en plus du tableau de leurs influences réciproques, une idée de leurs traits communs par rapport aux littératures occidentales ?

2. L'histoire des littératures slaves modernes à la lumière du développement culturel et social.

3. Caractéristiques des mouvements littéraires dans les littératures slaves identiques aux mouvements analogues dans les littératures de l'Europe occidentale (rapports chronologiques et différences de sujet et de style).

4. Le conflit entre les éléments nationaux et étrangers comme facteur de création dans l'histoire des littératures slaves modernes.

5. Les styles littéraires dans le développement des littératures slaves.

6. Conception et appréciation de l'Europe dans les littératures slaves. Modifications et changements de cette conception sous l'influence des facteurs nouveaux.

7. Rôle du régionalisme dans la vie des littératures slaves.

8. Idées et styles de l'Europe occidentale contemporaine dans leurs rapports avec l'évolution des littératures slaves.

9. Contrastes spirituels entre Byzance et Rome et leur influence sur l'évolution des littératures slaves.

10. Buts et méthodes des recherches actuelles faites sur le terrain même de la poésie populaire slave.

11. Quels sont les éléments constitutifs du style épique slave ?

12. Controverses sur les principes et les méthodes dans l'étude comparée de la poésie populaire slave.

13. Conditions essentielles de la création et facteurs d'évolution dynamiques dans l'histoire de la poésie épique populaire slave.

14. Problème de l'ancienneté de la littérature épique slave spécialement en rapport avec le *Dit de la troupe d'Igor*.

II. — Rapports destinés a une discussion générale.

1. Bases historiques, principes et méthodes dans l'étude comparée des littératures slaves.

2. Rapports mutuels des littératures slaves et leurs bases politiques et culturelles.

3. Les mouvements religieux et leurs effets sur l'histoire des littératures slaves.

4. Pénétration et transformation du rationalisme occidental dans les littératures slaves.

5. En quoi consiste l'originalité du romantisme slave ?

6. Le byronisme chez les Slaves.

7. L'évolution de la poésie lyrique contemporaine slave sous le rapport du fond et de la forme.

8. Le roman slave et sa place dans la littérature européenne.

9. Le drame slave et ses rapports avec l'évolution du drame occidental.

10. Importance de la réaction catholique (contre-réforme) pour la formation d'une base commune de la littérature serbo-croate.

11. Importance de la Légende hiéronymique pour la conservation et pour l'expansion de la littérature croate au moyen âge.

12. Caractère autochtone de la genèse du Mouvement illyrien.

Le troisième congrès international d'histoire littéraire, organisé comme les précédents [Congrès de Budapest (1931) et d'Amsterdam (1935)] par la Commission internationale d'Histoire littéraire moderne, a eu lieu, à Lyon, du 29 mai au 2 juin. La question étudiée a été : *Les genres littéraires.* Des communications ont été faites par MM. J. Hankiss (Debrecen) : *Les ressorts psychologiques du groupement des genres littéraires* ; J. Kruuse (Copenhague) : *L'origine et la durée des genres littéraires* ; G. Cohen (Paris) : *Les origines au moyen âge des genres littéraires modernes* ; P. Kohler (Berne) : *Contribution à une philosophie des genres* ; L. Beriger (Zurich) : *Die Gattung als Wertkriterium* ; M. Kridl (Wilna) : *Problèmes des genres de la poésie lyrique* ; B. Zołnai (Szeged) : *La ballade épique* ; H. Cysarz (Munich) : *Form-Möglichkeiten der heutigen Prosa* ; P. Van Tieghem (Paris) : *La formation des genres nouveaux dans le roman du XIXe siècle* ; Z. L. Zaleski (Paris) : *Un genre à définir : la critique immédiate* ; Kurt Wais (Tübingen) : *Die nationalen Typen des neueren Dramas im genetischen Zusammenhang* ; Mlle de Ciechanowska (Cracovie) : *Le drame visionnaire* ; T. Grabowski (Poznan) : *La question des genres littéraires dans l'étude contemporaine de la littérature en Pologne* ; R. Lebègue (Rennes) : *La vie d'un ancien genre dramatique : le mystère.*

En Amérique. Au vingt-deuxième *Meeting of the American Association of Teachers of Spanish*, qui a eu lieu à New York, les 30 et 31 décembre 1938, M. Charles N. Staubach, de l'Université de Michigan, a fait une communication sur *The influence of Pierre Bayle on Feijóo* ; M. Charles B. Qualio, du Texas Technological College, sur *Voltaire's Tragic Art in Spain in the Eigh-*

teenth Century ; M. Guy B. Colburn, de Fresno State College (Californie) sur *Greek and Roman Themes in the Spanish Drama* ; M. H. C. Berkowitz, de l'Université de Wisconsin, sur *Galdos's Electra in Paris.*

Les séances du cinquante-cinquième congrès de la *Modern Language Association of America* eurent lieu à New York sous les auspices de Columbia University, les 28, 29 et 30 décembre 1938. La M. L. A. compte à présent quelque 4.500 membres, dont plus de deux mille ont pu se réunir à cette occasion. Les congressistes entendirent des communications sur une grande variété de sujets relatifs à la linguistique et à l'histoire littéraire modernes.

On verra, d'après les titres donnés ici, que les comparatistes sont nombreux et actifs en Amérique. Plusieurs groupes se réunissent chaque année pour s'occuper exclusivement des matières qui nous intéressent d'une façon particulière, et dans d'autres « meetings » il est souvent question de ces mêmes problèmes.

Signalons :

Anglo-French Literary Relations.

Hans Sloane and Anglo-French Intellectual Relations in the Eighteenth Century, Gabriel Bonno, University of California.

Rachel and America : *A Re-Appraisal*, Otis E. Fellows, Brown University.

The American Revolution in the Gazette de Leyde and the Affaires de l'Angleterre et de l'Amérique, Minnie M. Miller, Kansas State Teachers College.

French Culture in Charleston in the Eighteenth Century, Edward D. Seeber, Indiana University.

Anglo-German Literary Relations.

American Attitudes toward German Writers, 1838-1888. Leo L. Rockwell, Colgate University.

John Quincy Adams and Wieland, A. B. Faust, Cornell Universisty.

Emerson and the Conflict between platonic and Kantian Idealism. Henry A. Pochmann, University of Wisconsin.

Victorian Literature.

Browning and Greek Literature, William C. Devane, Yale University.

Landor and Aeschylus, Leonard B. Beach, Northwestern University.

Modern Italian Literature.

Emerson and Italy, Emilio Goggio, University of Toronto.

Pirandello in America, Elton Hocking, Northwestern University.

Prose Fiction.

George Meredith's Psychology and Auguste Comte's English Popularizers, Elizabeth Cox Wright, Swarthmore College.

Aldous Huxley and André Gide : a Parallel, John Guild Nesbitt, Northwestern University.

Gœthe.

Die Wanderjahre als Brücke zum Verständnis Gœthes in Amerika, Anna Hellersberg-Wendriner, Hunter College.

Arthurian Romances.

The Perlesvaus and the Gospels, J. Neale Carman, University of Kansas.

Mediæval and Renaissance Italian.

Guicciardini in Spain, Vincent Luciani, College of the City of New York.

Ajoutons ces données, extraites des programmes d'autres « Section Meetings » et « Discussion Groups » :

Lodge and Greene's A Looking-Glasse and the Scriptures, Robert A. Law, University of Texas.

Morison and Machiavellianism in England, William Gordon Zeeveld, University of Maryland.

Notes on Polish America, Francis J. Whitfield, Harvard University.

James Gates Perceval and the Southern Slavs, Arthur P. Coleman, Columbia University.

Edward Bellamy and Yugoslav Literature, Antony J. Klancar, Western Reserve University.

The Slavs in Greece during the Middle Ages, Max Vasmer, University of Berlin.

Notons aussi les communications suivantes, se rapportant à des théories d'esthétique et d'histoire littéraire :

Contemporary Interpretation of Aristotle's Poetics, Seymour M. Pitcher, University of Iowa.

Diderot's Theory of Imitation, Lester G. Krakeur, Wittenberg College.

Benedetto Croce's Distinction Between Poetic Expression and Literary Expression, Frederick P. Mascioli, Columbia University.

Folklore and Literature, Professor Stith Thompson, Indiana University.

The Encyclopedia and Medieval Learning, Miss Pauline Aiken, Meredith College.

The Development of Historiography in the Sixteenth Century, Lily B. Campbell, University of California, at Los Angeles.

Literature as a Form of Social Action : The Critic's Function, Theodore Spencer, Harvard University, and Harry Slochower, Brooklyn College.

H. S.

Travaux en cours. — Parmi les thèses inscrites à l'Université Columbia, nous notons :

Artinian (A.). *Maupassant criticism since* 1893 (cette enquête s'étend à tous les pays).

Bailey (Mrs). *L'inspiration grecque dans la littérature française contemporaine.*

Barillet (A.). *The Literary Work of Count Anthony Hamilton, Irish Exile in France.*

Barr (M.). *Voltaire's Vogue in early America.*

Bowe (F.). *French Translations in the United States up to* 1820.

Brown (E.). *Voltaire's Knowledge and Use of the Latin authors.*

Cohen (R.). *Balzac in the United States.*

Edelmann (N.). *Moyen âge et dix-septième siècle français.*

Grove (A.). *Fontenelle and Van Dale.*

Lorentz (G.). *Georges Ticknor et la France.*

Mc Mullen (H.). *French Opera on the English Eighteenth Century Stage.*

Mason (A. H.). *The French Theater in New York*, 1899-1938.

Parris (G.). *Abbé Grégoire and Abolitionism.*

Rice (W.). *Le genre Testament dans la littérature européenne avant Villon.*

Rosenfield (L. C.). *The Animal Machine Theme in French Literature.*

Russel (T. W.). *Voltaire and Dryden.*

Salvan (A.). *Zola aux États-Unis.*

Smiley (J.). *Criticism of the Novel in Grimm's Correspondance littéraire.*

Weeks (J.). *Leibniz en France.*

Weiss (Yv.). *La Louisiane dans la littérature française.*

M. Reed Edwin Peggram poursuit à Paris, d'une façon méthodique, son étude intitulée *The Theme of Amphitryon in Literary History.*

Mlle Lechnikova, professeur au Lycée de Sofia, prépare en vue du doctorat d'Université, une thèse intitulée : *Le théâtre français et son influence en Bulgarie.*

M. W. P. Bowman, de Yale University, a entrepris une étude intitulée : *English Plays in French translation since* 1900.

M. S. R. B. Smith achève une thèse de doctorat d'Université, pour la Faculté des Lettres de Besançon,sur *Balzac et l'Angleterre.*

Soutenances de thèses récentes. – Le 7 décembre 1938, à l'Université Columbia, M. William A. Pusey a soutenu sa thèse sur *Louis-Sébastien Mercier in Germany : His vogue and influence in the Eighteenth Century.*

En vue d'obtenir le Doctorat de l'Université de Paris, Mlle Marie-Hélène Pauly a soutenu, le 13 mai, sa thèse sur *Les Voyageurs français en Irlande au temps du Romantisme.*

M. Gerd Moser a soutenu, le 27 mai, sa thèse sur *Les Romantiques portugais et l'Allemagne.*

Miss Kathleen Jones a soutenu, le 17 juin, sa thèse sur *La Revue britannique, son histoire et son action littéraire* (1825-1840).

Livres reçus. — Aita (A.). *Le visage de la littérature argentine.* Buenos Aires.

Anderson (Ch. R.). *Melville in the South Seas.* New York, Columbia Univ. Press.

Baker (H.). *Introduction to Tragedy.* Louisiana State University.

Baranyai (Z.). *Visages de la Hongrie.* Paris, Plon, 1938.

Bennetton (N. A.). *Social significance of the Duel in seventeenth century French Drama.* Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1938.

Boileau (Nicolas). *Œuvres complètes.* Texte établi et présenté par Charles H. Boudhors. Paris, Les Belles Lettres.

Bordeaux (J.). *Isoline*, introduction de Ph. Gariel. Grenoble, éd. Delphina.

Bouvier (R.). *Philippe IV et Marie d'Agreda.* Paris, Sorlot.

Brunot (F.). *Histoire de la Langue Française*, des origines à 1900, tome X. Paris, Colin.

Bulletin of the Faculty of Arts of the University of Egypt. Le Caire, 1936.

Bushee (A. H.). *Three Centuries of Tirso de Molina.* Philadelphia Un. of Penn. Press.

Cartier (Général). *Un problème de Cryptographie et d'Histoire.* Paris, Mercure de France, 1938.

Cartojan (N.). *Cărtile populare în Literatura Românească*, vol. II, Epoca influentei Grecesti. Bucarest, Fundatie pentru Literatura si Arta « Regele Carol II », 1938.

Casella (M.). *Cervantes. Il Chisciotte.* Firenze, Le Monnier, 1938.

Cioranesco (Al.). *L'Arioste en France.* Des origines à la fin du XVIIIe siècle. Paris, Les Presses Modernes.

Croce (B.). *Gœthe.* Con una scelta delle liriche nuovamente tradotte. 3e éd. revue et augmentée. Bari, Laterza.

Dragomirescou (M.). *La science de la Littérature.* Paris, Librairie Universitaire, 1938.

Engel (C.-E.). *Figures et Aventures du XVIIIe siècle. Voyages et découvertes de l'abbé Prévost.* Paris, Éditions « Je sers ».

Forjaz Trigueiros. *Capital do Espirito*, Lisbonne.

Gass (K. E.). *Antoine de Rivarol* (1753-1801, *und der Ausgang der französischen Aufklärung.* Hagen, 1938.

German Studies presented to Professor Fiedler. Oxford, Clarendon Press, 1938.

Giraud (J.). *Manuel de Bibliographie littéraire pour les XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles français* (1921-1935). Paris, Vrin.

Gogol (N.). *Nouvelles*, traduites du russe par Henri Mongault. Paris, Gallimard.

Hooker (K. W.). *The fortunes of Victor Hugo in England.* Columbia Univ. Press, 1938.

Jones (S. P.). *A list of French prose Fiction from* 1700 *to* 1750. New York, Wilson.

Kriaras (E.). *Recherches sur les sources de l'Erotokritos*, poème crétois du XVIIIe siècle. Athènes, 1938.

Lévy (R.) et Cantera (F.). *The Beginning of Wisdom. An Astrological Treatise by Abraham Ibn Ezra.* Baltimore, The Johns Hopkins Press.

Lichtenberger (H.). *Gœthe.* Paris, éd. de la Nouvelle Revue Critique.

Lugli (V.). *Il prodigio di La Fontaine.* Milan, Regia Università di Milano.

Métral (D.). *Blaise de Vigenère, archéologue et critique d'art* (1523-1596). Paris, Droz.

Las mocedades del Cid por Guillen de Castro. Edited by G. W. Umphrey. New York, Henry Holt.

Molière. *Œuvres complètes.* Texte établi et présenté par René Bray. Tome II. Paris, Les Belles Lettres.

Moore (V.). *Emily Brontë*, Traduit de l'anglais par Mireille Hollard. Paris, Gallimard.

Moreau (P.). *Montaigne, l'homme et l'œuvre.* Le Livre de l'étudiant. Paris, Boivin.

Morino (L.). *La Nouvelle Revue Française dans l'histoire des Lettres.* Paris, Gallimard.

Olivero (F.). *Il pensiero religioso ed estetico di Walter Pater.* Torino, Società Editrice Internazionale.

Paoli (J.). *Défilé entre La Bruyère et Bergson.* Göteborg, Wettergren et Kerbers.

Patrick (A. W.). *Lionel Johnson* (1867-1902), poète et critique. Paris, Rodstein.

Pellegrini (A.). *Baudelaire.* Milan, Trèves, 1938.

Petersen (J.). *Die Wissenschaft von der Dichtung.* Berlin, Junker und Dunnhaupt.

Les Préromantiques anglais. Choix de leurs poèmes, traduit avec une introduction et des notices par Roger Martin. Paris, Éd. Montaigne.

Pruvost (R.). *Matteo Bandello and Elizabethan Fiction.* Paris, Champion, 1937.

Reyes (A.). *Mallarmé entre nosotros.* Buenos Aires, Destiempo, 1938.

Riedel (F. C.). *Crime and Punishment in the old French Romances.* New York, Columbia Univ. Press, 1938.

Robertson (J. G.). *Lessing's Dramatic Theory.* Cambridge, University Press.

Rouède (D.). *L'abbé Guillon de Montléon* (1758-1842). Grenoble, 1938.

Schmidt (A.-M.). *La Poésie scientifique en France au seizième siècle.* Paris, Albin Michel, 1938.

Schweitzer (J. W.). *Georges de Scudery's Almahide. Authorship, Analysis, Sources and Structure.* Baltimore, The Johns Hopkins Press.

Silver (J.). *The Pindaric Odes of Ronsard.* Paris, 1937.

Sorge (M.). *De Belli à Trilussa. La portée humaine de la Poésie en dialecte romain.* Paris, Droz.

Szerb (A.). *Die Suche nach dem Wunder.* Amsterdam, Panthéon, Akademische Verlagsantalt, 1938.

Thijssen-Schoute (C. L.). *Nicolas Jarichides Wieringa.* Assen, Van Gorcum.

Venturi (F.). *Jeunesse de Diderot* (de 1713 à 1753). Traduit de l'italien par Juliette Bertrand. Paris, Skira.

Viëtor (K.). *Georg Buchner als Politiker.* Leipzig, Paul Haupt.

Wais (K.). *Die Gegenwartsdichtung der europäischen Völker.* Berlin, Junker.

BIBLIOGRAPHIE
LIVRES ET PÉRIODIQUES

Sauf indication contraire, suppléer la date 1939 *après chacun des titres ci-dessous.*

Théorie.

Dragomirescou (M.). *La Science de la Littérature.* Paris, Librairie Universitaire, 1938.

Frohock (W. M.). Research in the Modern Humanities. Extrait de *Columbia University Quarterly*, mars.

Koch (F.). Die Entwicklung des organischen Weltbildes in der deutschen Dichtung. *Helicon*, 1,3, 1938.

Petersen (J.). *Die Wissenschaft von der Dichtung.* Berlin, Junker und Dunnhaupt.

Remenyr (Y.). Creative imagination. *Helicon*, 1, 3, 1938.

Will (J. S.). *Comparative Literature* : *its Meaning and Scope.* Extrait de : *University of Toronto Quarterly*, janvier.

Genres littéraires, motifs, thèmes et types.

Baker (H.). *Introduction to Tragedy.* Louisiana State Univ Press.

Cesari (P.). *Les passions dans l'œuvre de Balzac.* Paris, Les Presses modernes.

Congleton (J.). The Neo-Classic Theory of Pastoral Poetry in England. *Univ. of No. Carolina Record* : *Research in Progress,* nº 322, 1938.

Draper (J.). The Theory of the Comic in Eighteenth Century England. *Jour. of Eng. and Ger. Philology*, nº XXXVII, 1938.

Gorodetzky (N.). *The humiliated Christ in modern Russian thought.* Londres, S. P. C. K., 1938.

Green (O. H.). New Light on Don Juan : A Review article, *Hispanic Review*, avril.

Henel (H.). Faust-translations and Faust-mosaics, a reply. *Monatshefte für deutsche Unterricht*, 1938.

Hope (W. G.). The « Suffering Humanitarian » Theme in Shelley's *Prometheus Unbound* and in certain Poems of Alfred de Vigny. *The French Review*, mars.

Jan (E. von). Zum Problem des Regionalismus in der französischen Literatur. *Herrigs Archiv.*, Bd, 173, 3/4.

Kohn-Bramstedt (E.) et Henderson (Ph.). The Problem of Death 1) in German Literature ; 2) in English Literature. *The Aryan Path*, février.

Lepiorz (G.). *Themen und Ausdrucksformen des spanischen Symbolismus*. Düsseldorf, 1938.

Linn (I.). If all the sky were parchment. *Publications of Mod. Lang. Assoc.*, déc. 1938.

Riva (S.). *La tradizione celtica e la moderna letteratura irlandese*. Roma, Religio, 1937.

Ruhm (O.). *Ariostos Rasender Roland, Form und Aufbau*. Würzburg, 1938.

Schmidt (A.-M.). *La poésie scientifique en France au XVI*e *siècle*. Paris, Albin Michel, 1938.

Sorge (M.). *De Belli à Trilussa. La portée humaine de la poésie en dialecte romain*. Paris, Droz.

Williams (E. E.). Furetière and Wycherley : *Le Roman bourgeois* in Restoration Comedy. *Modern Language Notes*, LIII, 1938.

Wocke (H.). Rilke : von ihm, über ihn. *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, Heft 11-12, 1938.

Wright (C.). The Usurer's Sin in Elizabethan Literature. *Studies in Philology*, nº XXXV, 1938.

Zeller (G.). *La Novela Historica en España*, 1828-1850. New York, Instituto de las Españas, 1938.

Relations générales.

Baldensperger (F.). Pour une interprétation équitable du romantisme européen. *Helicon*, 1, 3, 1938.

Beare (M.). *The German popular play Atis and the Venetian opera* (A Study of the conversion of operas into popular plays, 1675-1722, with special reference to the play *Atis*). Cambridge, Univ. Press., 1938.

Bertoni (G.). *Le origini delle letterature romanze nel pensiero dei Romantici tedeschi*. Leipzig, H. Keller, 1938.

Caudwell (C). *Studies in a dying Culture* (la littérature vue du point de vue marxiste). Londres, John Lane, 1938.

Coutinho (A.). Nietzsche, Heine und das 19. Jahrhundert, *Publ. of Mod. Lang. Assoc.*, décembre 1938.

Croce (B.). La *Merope* de Pomponio Torelli et l'*Andromaque* de Racine. *Revue des Études italiennes*, oct.-déc. 1938.

Dresch (J.). France-Allemagne. *Nouv. litt.*, 4 fév.

Friedrich (H.). *Descartes und der französische Geist.* Leipzig, F. Meiner, 1937.

Grassi (E.). Beziehungen zwischen deutscher und italienischer Philosophie. *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte.* Heft 1.

Hartfield (J. T.). Longfellow and Germany. *American-German Review*, V, 1938.

Hauser (H.). Les questions économiques et les relations internationales depuis le début des temps modernes. *Rev. Cours et Conf.*, 30 déc. 1938.

Huizinga (J.). Le Problème de la Renaissance. *Rev. Cours et Conf.*, 30 déc. 1938.

Jourda (P.). L'exotisme dans la littérature française depuis Chateaubriand (sur le voyage en Grèce et sur l'Islam). *Rev. Cours et Conf.*, 15 et 30 déc. 1938.

Kindermann (H.). *Die Commedia dell' Arte und das deutsche Volkstheater.* Kaiser Wilhelm Institut, 1 Reihe. Heft 12, 1938.

Kuhn (H.). Rilke und Rilke-Literatur. *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Heft 1.

Lerch (E.). « Passion » und « Gefühl ». *Archivum Romanicum*, 1938-XVII.

Mann (Th.). René Schickelé écrivain français de langue allemande. *Nouv. litt.*, 14 janvier.

Marc (M. L.) and Quarrel (W. H.), *Lichtenberg's visits to England.* Oxford and London, 1938.

Mohrenschildt (D. von). The Russian symbolist Movement. *Publ. of Mod. Lang. Assoc.*, déc. 1938.

Moreau (P.). L'obsession de la vie dans la littérature moderne. *Rev. Cours et Conf.*, 15 et 30 déc. 1938.

Moser (G.). *Les Romantiques portugais et l'Allemagne.* Paris, Jouve.

Necco (J.). Leopardi e Hölderlin. *Romana*, sept.-oct. et nov.-déc. 1938.

Nicholson (H.). What France means to England. *Foreign Affairs*, janv.

Pitou (S.). *La Calprenède's « Faramond ». A Study of the Sources, Structure and Reputation of the Novel.* Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1938.

Platz (H.). Pascal in der Geschichtsperspective Nietzsches. *Theologie und Glaube.* Heft 2.

Ravhut (F.). Zola, Hauptmann, Pirandello. *Germanisch-Romanische Monatsschrift,* Heft 11-12, 1938.

Rebora (P.). *Civiltà italiana e civiltà inglese.* Firenze, Le Monnier, 1936.

Rose (F.). Tennyson and Victor Hugo. *The Poetry Review,* mars.

Ross (F. E.). *Gœthe in modern France.* Univ. of Illinois Press, 1937.

Rostevtscher (J.). Germanische Schicksalsglaube und angelsächsische Elegiendichtung. *Englische Studien,* Heft 1, 1938.

Samuel (R.) and Hinton (T.). *Expressionism in German Life, Literature and the Theatre* (1910-1924). Cambridge, Heffer.

Schazmann (P. E.). *P. Rossi et la Suisse.* Genève, Sonor.

Schevill (R). Erasmus and Spain. *Hispanic Review,* avril.

Schorer (M.). Swedenborg and Blake. *Modern Philology,* nov. 1938.

Seillière (E.). L'amitié d'Emerson et de Carlyle. *Temps,* 14 déc. 1938.

Skopnik (G.). Niederländische Bühnenformen des 16. Jahrhundert. *Dichtung und Volkstum,* Heft 4, 1938.

Thiel (R.). *Otto Gildemerster als Uebersetzer englischer Dichtungen.* Diss. Breslau, 1938.

Travaux du 1er *Congrès international de Folklore.* Tours, 1938.

Verkoren (L.). Over Shelley en Hölderlin. *Neophilologus.*

Volkmann (E.). *Zwischen Romantik und Biedermeier.* Leipzig, 1938.

Weigand (H.). Die epischen Zeitverhältnisse in den Graldichtungen Crestiens und Wolframs. *Publ. of Mod. Lang. Assoc.,* déc. 1938.

Winckler (El. G. C.). Deux traductions du *Centaure* de M. de Guérin. *Neophilologus.*

Influences italiennes.

Barycz(H.).Podroze polskie do Neapolu W wiecach XVI-XVIII [Voyages de Polonais à Naples aux XVIe-XVIIIe siècles]. *Przeglad Wspólczesny,* 11 nov. 1938.

Brahmer (M.). Leopardi a chwila obecna [Leopardi et le monde actuel]. *Przeglad Wspólczesny,* janvier 1938.

Cattolica (B. della) L'Italia e Byron. *L'Eroica,* déc. 1938.

Koltay-Kastner (E.). L'umanesimo italiano in Ungheria. *La Rinascita,* 4 octobre 1938.

Neri (F.). L'Italianismo in Francia nel secolo XVII. *Romana*, nov.-déc. 1938.

Pollak (R.). La fortuna del Tasso in Polonia. *Giornale Storico della Letteratura italiana*, mars.

Pruvost (R.). *Matteo Bandello and Elizabethan Fiction*. Paris, Champion, 1937.

— *Robert Greene et ses romans* (1558-1592). Paris, Les Belles Lettres, 1938.

Vallese (T.). *Paolo Rolli in Inghilterra*. Milan, Società Ed. Dante Alighieri, 1938.

Varady (E.). I primi contatti del'Ungheria coll' Umanesimo italiano. *Romana*, sept.-oct. 1938.

Influences espagnoles.

Casella (M.). *Cervantes. Il Chisciotte*. Florence, Le Monnier, 1938.

Castro (Guillén de). *Las mocedades del Cid*. Edited by G. W. Umphrey. New York, Henry Holt.

Schons (D.). The influence of Gongora on Mexican Literature during the Seventeenth Century. *Hispanic Review*, janvier.

Influences françaises.

Berggrün (H.). Französische Einwirkungen auf Johann Elias Schlegels Lustspiele. *The Germanic Review*, octobre 1938.

Brousson (J.-J.). Frédéric II disciple de Voltaire, élève de la France. *Nouv. litt.*, 17 déc. 1938.

Descaves (P.). Comment Ricardo Sáenz Hayes a établi la postérité mondiale de Montaigne. *Nouv. litt.*, 11 février.

Estrich (R. M.). Chaucer's prologue to the Legend of Good Women and Machaut's Le Jugement dou Roy de Navarre. *Studies in Philology*, janvier.

Gass (K. E.). *Antoine de Rivarol* (1753-1801) *und der Ausgang der französischen Aufklärung*. Hagen, J. Baake, 1938.

Hawkins (R.). *Positivism in the United States*, 1853-1861. Cambridge (U. S. A.), Harvard Press, 1938.

Hooker (K. W.). *The Fortunes of Victor Hugo in England*. New York, Columbia Univ. Press, 1938.

Lobet (M.). La littérature française de Belgique. *Rev. Bleue*, novembre 1938.

Pauly (M.-H.). *Les voyageurs français en Irlande au temps du Romantisme*. Paris, Enault.

Rouède (D.). *L'abbé Guillon de Montléon* (1758-1842). Grenoble, Allier, 1938.

Spell (J. R.). *Rousseau in the Spanish World before* 1833. *A study in Franco-Spanish Literary Relations.* Austin, The Univ. of Texas Press, 1938.

Templin (E. H.). Carolingian Heroes and Ballad Lines in Non-Carolingian Dramatic Literature. *Hispanic Review*, janvier.

Trunz (E.). Die Entwicklung des barocken Langverses. *Dichtung und Volkstum*, Heft 4, 1938.

Weidlé (W.). Le rayonnement culturel de la France [II. Le siècle du goût et de l'esprit. III. Le rôle permanent de l'esprit français dans l'histoire de la civilisation européenne]. *Le Mois*, nov. et déc. 1938.

Influences anglaises.

Cartier (Général). *Un Problème de Cryptographie et d'Histoire.* Paris, Mercure de France, 1938.

Chakravarty (A.). *The Dynasts and the post-war age in poetry.* Londres, H. Milford, 1938.

Courtines (L. P.). *Bayle's Relations with England and the English.* New York, Columbia Univ. Press, 1938.

Dana (H. W.). Longfellow on Spain. *New Masses*, avril 1938.

Ducrot (P.). L'Angleterre vue par M. A. Maurois et quelques autres. *Revue des Jeunes*, 10 décembre 1938.

Mare (M.) and Quarrell (W.). *Lichtenberg's Visits to England.* Oxford Press, 1938.

Purdie (E.). Some adventures of *Pamela* on the Continental stage. German Studies. presented to Prof Fiedler, 1938.

Read (A. W.). British Travellers on George Washington's English. *Notes and Queries*, 2 juillet 1938.

Underwood (V. P.). Verlaine et Coppée traducteurs de Shakespeare. *Nouv. Litt.*, 14 janvier.

Vail (Curtis C. D.). *Lessing's relation to the English language and literature.* Columbia Univ. Press, 1936.

Influences allemandes.

Jan (E. von). Deutsches Geistesgut in der französischen Romantik. *Zeitschrift für deutsche Geisteswissenschaft.* Heft 5, 1938.

Kulling (J.). Hegel och reaktionen mot romantiken i Sverige. *Edda*, Hefte 4, 1938.

Nolte (F. O.). *Grillparzer, Lessing and Gœthe in the Perspec-*

tive of European Literature. Lancaster (Pa), Lancaster Press, 1938.

Peyroube (J.). Aug-Guill. Schlegel et Mad. de Staël. *Études*, 5 décembre 1938.

Robertson (S.). Mark Twain in Germany. *Mark Twain Qu.*, II, 1937.

Influences helléniques.

Outrey (A.). Étude critique des documents sur le séjour de Chateaubriand à Athènes. *Rev. Hist. Litt.*, avril-juin 1938.

Influences polonaises.

Csaplaros Istvan. Lengyel sors-és nemzettudat a magyar irodalomban 1772-1920 [L'Écho du sort de la nation polonaise dans la littérature hongroise]. Tirage à part de *Apollo*.

Influences hongroises.

Lelkes (E.). Petöfi en France. *Nouvelle Revue de Hongrie*, mars.

Influences yougoslaves.

Markovitch (M.). La dette du romantisme à la poésie populaire yougoslave. *Helicon*, 1, 3, 1938.

Influences orientales.

Billy (R. de). A. Rimbaud et la fondation des établissements français à la côte des Somalis. *Rev. d'Hist. diplomatique*, juin 1938.

Cahen (Cl.). Quelques mots sur le rôle de l'Islam dans l'histoire européenne. *Revue de Synthèse*, décembre 1938.

Gillet (L.). Dante et l'Islam. *Nouv. Litt.*, 11 et 18 février 1939.

Marco Polo. *The Description of the World*, by A. C. Moule and Paul Pelliot. Routledge, 4 vol., 1938.

COMPTES RENDUS CRITIQUES

Bodo Mergell. — **Wolfram von Eschenbach und seine französischen Quellen**. Erster Teil: *Wolframs Willehalm.*, 1 vol., in-8°, Munster, 1936, 190 pages.

Il convient de louer le soin avec lequel M. Bodo Mergell a étudié le texte du *Willehalm*, mais les conclusions d'ordre général qu'il a cru pouvoir tirer de son minutieux examen ne convaincront que peu de lecteurs. Il a voulu, développant une suggestion de son maître, le Pr Schwietering, démontrer que le poème allemand de Wolfram von Eschenbach représente en littérature le « style gothique », tandis que le poème français des *Aliscans*, source du *Willehalm*, doit être, selon lui, considéré comme un exemplaire typique du « style roman ». Cette transposition de termes artistiques dans le vocabulaire de la critique littéraire n'est pas faite pour rendre claires les idées de l'auteur. Au fond, son étude est une nouvelle apologie de Wolfram von Eschenbach : elle vise à prouver que c'est seulement dans l'œuvre du poète allemand que la lutte entre Guillaume d'Orange (Willehalm), héros chrétien, et les Sarrasins païens, a trouvé un interprète digne d'elle. Personne ne contestera que Wolfram ait donné au récit des hauts faits de Guillaume d'Orange et de ses barons une noblesse plus soutenue que n'a fait le poète français. Mais, tout raffiné qu'il est, son poème n'a pas la vigueur, la grandeur farouche, ni l'allure entraînante de la chanson des *Aliscans*. Il a des longueurs lassantes. On peut vanter le détail ; mais l'ensemble a quelque chose de monotone et de lent. Les caractères sont peu individualisés : Wolfram a un tel souci de tenir la balance égale entre guerriers chrétiens et guerriers païens que le lecteur ne les distingue qu'avec peine les uns des autres.

Vers la fin de son travail, M. Mergell, élargissant ses conclusions, croit pouvoir affirmer qu'il y a entre l'esprit français, représenté à ses yeux par l'auteur inconnu d'*Aliscans*, et l'esprit allemand, représenté par Wolfram, des différences spécifiques et quasi irréductibles. Cette affirmation ne convaincra que ceux

dont l'opinion est déjà faite. Que les conceptions morales et religieuses de Wolfram s'accordent davantage avec celles des hommes du XIIIe siècle qu'avec celles des hommes qui vivaient cinquante ou cent ans plus tôt, et que d'autre part ses procédés d'art rappellent davantage la manière de ses maîtres allemands, Heinrich von Veldeke et surtout Hartmann von Aue, que celle de poètes français qu'il ne déchiffrait vraisemblablement qu'avec peine, rien ne paraît plus naturel ; et si c'est seulement ce que M. Mergell a voulu prouver, tous ses lecteurs se rangeront à son avis. Mais s'il croit — comme il semble bien que ce soit le cas — qu'il y a entre la nature allemande et la nature française (*deutsches und französisches Wesen*), telles qu'elles se manifestent dans la littérature du moyen âge, une « polarité », c'est-à-dire une opposition totale, il trouvera bien des incrédules. Ce n'est pas d'ailleurs à l'aide d'une comparaison unique entre un poème allemand et un poème français qu'on peut prétendre établir les « lois de la forme intérieure » d'un certain « style ». Ces lois, si tant est que des procédés poétiques méritent ce nom, ce serait seulement après une longue enquête portant sur l'ensemble des transcriptions allemandes de poèmes français qu'on pourrait tenter de les déterminer.

Accessoirement, M. Mergell prétend démontrer une thèse qui, avant lui, avait déjà été esquissée par son maître, M. Schwietering. Il affirme que le poème de Wolfram, sous la forme où nous le possédons, est complet et parfaitement achevé. Cette opinion contredit celle de tous les critiques antérieurs et, peut-on ajouter, celle de tout lecteur non prévenu qui pour la première fois prend en main le poème de Wolfram. Le livre IX et dernier de *Willehalm* se termine de façon abrupte, sur un épisode consacré à un personnage secondaire. Le poète, il est vrai, a mené jusqu'à son terme le récit de la victoire remportée par l'armée chrétienne sur les païens. Mais il ne nous conte pas le retour de Willehalm auprès de son épouse Gyburg. Et surtout il ne nous renseigne pas sur le sort d'un héros, Rennewart (Rainoart), qui tient dans le poème une place importante. Qu'est devenu ce guerrier jusque-là invincible ? Est-il mort ? Ou reviendra-t-il un jour pour épouser, comme dans le poème français, la fille du roi Louis ? M. Mergell se prononce pour la mort de Rennewart, dont Wolfram pourtant ne souffle mot, et essaie de prouver que le poète a voulu adopter ici délibérément un dénouement très différent de celui de la chanson des *Aliscans*. La cause est difficile à défendre. Il serait trop long d'exposer et de discuter ici les arguments subtils, trop subtils, que M. Mergell met en avant. Il justifie son opinion par la conception « gothique » des caractères et de l'ac-

tion qui est, selon lui, celle de Wolfram. Mais, pour le suivre dans ses conclusions, il faudrait d'abord admettre sa thèse gothique.

Cette publication contient d'intéressantes observations de détail, qui pourront rendre service aux commentateurs du poème de Wolfram. Mais les thèses à la fois hardies et ingénues qu'y soutient l'auteur n'enrichiront guère notre connaissance de la littérature médiévale.

E. Tonnelat.

Werner Kaegi. — **Michelet und Deutschland** (Bâle, 1936).

Dans cet exposé qui embrasse pour la première fois l'ensemble des rapports de Michelet avec l'Allemagne, l'auteur étudie successivement les aspects suivants : L'Allemagne dans le cadre de l'humanisme de Michelet ; la phase la plus active de ses études allemandes (voyage de 1828, *Mémoires de Luther*, *Origines du Droit*, rapports avec Jacob Grimm) ; l'idée d'empire romano-germanique chez l'historien ; l'image de l'Allemagne dans l'*Histoire de France* et l'*Histoire de la Révolution* ; le voyage de 1842 ; la période de 1848 à 1870 ; l'attitude de Michelet pendant et après la guerre.

Le sujet comporte peu d'inédit. Aussi ce livre est-il surtout une mise en œuvre des données établies principalement par les ouvrages de Gabriel Monod et de M. Jean-Marie Carré. Un appendice (p. 191-221) contient la correspondance, en partie inédite, de Michelet et Jacob Grimm (1836-1842). L'auteur a d'ailleurs consulté directement les papiers Michelet du musée Carnavalet.

De la correspondance Michelet-Grimm, les lettres de Grimm ont presque toutes été publiées (v. Notice, p. 193) par F. Baudry (*Rev. Germ. et Fr.* 1864). Celles de Michelet, conservées à la « Preussische Staatsbibliothek » de Berlin, paraissent ici pour la première fois, sauf quelques-unes déjà citées par Monod (*Rev. Germ.*, 1905). Leur valeur est d'ordre seulement documentaire. On y voit l'admiration fougueuse de Michelet pour Grimm, qui accueille cet encens avec la modestie requise, sans en paraître effarouché. Michelet se fait gloire de reconnaître tout ce que ses *Origines du Droit* doivent aux *Deutsche Rechtsalterthümer*, et demande éclaircissements et critiques. Grimm envoie sur ce qu'il a lu une appréciation louangeuse (« vous avez élargi et simplifié mon point de vue... je ne connais aucun de mes compatriotes qui ait pénétré si juste dans mes sentiments »). Michelet, comblé de joie, répond par la lettre (p. 206), dont le texte que donne Monod

(*Rev. Germ.* 1905) n'était sans doute qu'un brouillon plus exalté. Les deux savants ont ensuite une discussion sur la différence des deux esprits français et allemand. Grimm déclare que, selon lui et beaucoup d'Allemands, Corneille, Racine, Boileau, restent fermés à ce qu'il y a de plus profond dans la poésie. Michelet défend nos classiques, dont « la grâce, il est vrai, est chose indéfinissable et difficilement sentie, même du plus grand nombre des nationaux » ; il invite Grimm, récemment destitué et exilé par le gouvernement de Hanovre, à venir en France et lui offre tout son appui (ici encore, le texte de Monod, divergent, doit être un brouillon). Michelet, après avoir insisté, reçoit quelques mois plus tard une réponse dilatoire, mais très émue et cordiale, dans laquelle Grimm donne l'indication de ses travaux du moment. Une dernière lettre de Grimm (1842) contient des indications analogues et des félicitations à Michelet pour sa *Jeanne d'Arc* [1].

L'interprétation générale de M. Kaegi appelle quelques notations et remarques.

Michelet arrive à l'Allemagne par la voie de l'humanisme. Ses convictions fondamentales relèvent de l'antiquité, du christianisme de la philosophie du XVIIIe siècle. Déjà avant de soupçonner l'existence de Grimm il rêve d'étudier l'histoire « intérieure » des peuples dans leur développement linguistique. C'est donc Vico qui à ses yeux a jeté les fondements de cette philosophie de l'histoire — que les Allemands se plaisent à revendiquer comme un bien propre — et même de l'étude des antiquités du droit. L'itinéraire intellectuel de Michelet est donc largement européen, et c'est l'Europe encore qui le conduit à l'Allemagne quand le désir d'étudier le XVIe siècle attire son intérêt sur la Réforme et, par suite, sur la vieille nationalité germanique. Certes, il se passionne vite pour l'Allemagne à l'époque de son voyage de 1828. Il projette un instant une histoire de la nation allemande, une encyclopédie des *Volkslieder*. Mais il a bientôt (dès son retour) l'impression d'une différence irréductible entre les deux nations, impression qui se renforcera lors du voyage de 1842 (où Michelet se sentira de plus en plus Français). Il avait éprouvé déjà, en étudiant de plus près Luther, une déception qui se devine à travers sa formule : « Luther a nié la liberté en théorie, il l'a fondée en pratique. »

1. A noter quelques erreurs. La lettre « de Michelet à Thierry » signalée p. 169 est en réalité de Thierry à Michelet (cf. J.-M. Carré, *Michelet et son temps*, p. 224) — M. Kaegi reprend, p. 186, l'erreur absurde de l'édition Flammarion : « morte en sa victime », au lieu de « morte en sa victoire » (Cf. Monod, 1905), et traduit : « morte en même temps que sa victime ».

Malgré tout ce qu'elles doivent à Jacob Grimm, les *Origines du Droit* reposent toujours sur l'idée humaniste, et Michelet y tend à établir l'« identité » du genre humain. Certes, il fut le premier en France à relier nos études à l' « école historique du droit » des Allemands, mais quand il doit opter entre le droit symbolique (germanique) et le droit rationnel (français), il opte dans le sens de la France.

Michelet a peut-être compris l'idée allemande de *Reich*, mais n'a eu pour elle aucune sympathie. Selon lui l'héritage de la Rome antique est moins politique que spirituel. Pour les Français Rome représente moins l'empire du monde que la terre des grands hommes, comme en témoigne l'étude de Michelet sur Plutarque, qui reflète l'éducation que donnait alors notre Université. Et dans son *Introduction à l'Histoire Universelle*, c'est déjà à la France, non à l'Allemagne, qu'il attribue pour l'avenir le premier rôle.

M. Kaegi note avec raison que, tout en s'inspirant beaucoup de Niebuhr, Michelet ne s'est pas laissé annexer par lui.

On sait que Michelet ne crut jamais complètement aux prédictions de Quinet sur la politique prussienne, et qu'il eut à ce sujet de longues et tenaces illusions. Il nota, il est vrai, le fléchissement des libéraux allemands après 1848, et la prépondérance acquise par la Prusse en Allemagne le remplit de soucis, mais il crut néanmoins pouvoir applaudir à Sadowa. Son changement en 1870 n'en fut que plus profond. La brochure qu'il écrivit alors, *La France devant l'Europe*, a un caractère anti-allemand que M. Kaegi semble avoir un peu trop atténué. Assurément, Michelet s'en prend beaucoup à « l'envers du progrès », au développement de la technique qui écrase l'idée, mais de cette évolution de la civilisation, c'est justement l'esprit, la science, la technique de l'Allemagne qu'il rend maintenant responsables. Il sait accuser sans haine, mais ses accusations formelles, insistantes, n'en ont que plus de vigueur (« *Vae victoribus* ! »).

Malgré son admiration réelle pour l'Allemagne, Michelet fut donc plus Français d'esprit qu'on ne le croit communément ; il eut aussi plus souvent qu'on ne le croit ses moments de jugement libre et clairvoyant.

André Monchoux.

Œuvres complètes de Charles Baudelaire. — *Histoires extraordinaires*, 1932. *Nouvelles Histoires extraordinaires*, 1933. *Aventures d'Arthur Gordon Pym*, 1934. *Eureka*, 1936. *Histoires*

grotesques et sérieuses, 1937. Notices, notes, éclaircissements et index de M. Jacques Crépet. Paris, L. Conard [1].

Étage par étage, M. J. Crépet élève à la mémoire de Baudelaire et pour l'honneur des lettres françaises, l'admirable monument qui, commencé en 1922, comprend déjà dix volumes. Les cinq que voici constituent la presque totalité des écrits que l'on doit à la ferveur du poète des *Fleurs* pour son *alter ego* du Nouveau Monde. Rien de plus probe, de plus minutieux et de plus sagace que cette édition, où il semble, en vérité, que l'excellent scoliaste se soit surpassé lui-même.

C'est un travail de bonne foi, dont l'auteur n'oublie pour ainsi dire jamais que « l'objectivité est le premier devoir de l'éditeur critique » (S 221). Il sait, au besoin, se corriger lui-même, et invite « l'indulgent lecteur » à biffer, dans un tome précédent de sa collection, deux lignes erronées (G 249 n. 2 ; voir aussi S 243 n. 1, 290 n. 1, etc...) La vérité se conquiert malaisément, et M. C., dans sa recherche inlassable, ne néglige aucun moyen d'information. Non seulement il utilise — cela va de soi — les nombreux travaux consacrés à Poe et à ses rapports avec Baudelaire (L. Seylaz, A. S. Patterson et C. P. Cambiaire (H 351, N 346, 364, 427), Léon Lemonnier (*passim*), E. Lauvrière (E 305), Marie Bonaparte (G 296), le précédent éditeur Y. G. Le Dantec (N 447-448, 450, 463, etc...), — mais encore il consulte sur des points particuliers des anglicistes, des linguistes, des physiciens, d'autres encore, MM. Koszul, Ernest L. Lévy, Edmond Bauer, Randolph Hughes, W. T. Bandy. A propos d'un mot dit par un journaliste au moment du suicide de Nerval, il « met à la question... les biographes les plus qualifiés » du pauvre poète (H 414). Pour identifier un certain archevêque, il « fatigue » non seulement « beaucoup de livres », mais aussi « les amis qu'il compte dans le clergé » (N 326). Ai-je besoin de le dire, ces recours à l'érudition d'autrui restent généralement vains, l'enquête avertie et obstinée de l'éditeur n'étant tenue en échec que par des cas réellement désespérés.

On a toujours du scrupule à qualifier de définitif même le plus beau travail d'histoire littéraire. Ici pourtant cette épithète me paraît de mise presque partout. Quelque chose de tonique se dégage de la consultation de ces cinq volumes, comme il arrive devant toute œuvre faite de main de maître.

J'essaierai de donner une idée de cette technique d'une édition modèle, et je finirai, pour ne pas laisser le lecteur sur une im-

1. Je désignerai chacun de ces volumes par la lettre dont M. Crépet s'est servi pour le représenter dans son Index final (respectivement H, N, G, E, S).

pression trop aride, par quelques remarques touchant Baudelaire et E. Poe.

Présentation d'ensemble. — Les notices, notes et éclaircissements de l'éditeur font un total de 668 pages. Ce trésor de faits et de citations serait consulté plus aisément et plus utilement s'il y avait un Index à la fin, soit de chaque volume, soit du dernier (celui de S n'est relatif qu'au texte de Poe). Signalons sans attendre l'intérêt des pages ou lignes retrouvées de B., que M. C. exhume des périodiques où l'auteur les a laissées ensevelies : notices à *Hans Pfaall*, à la *Révélation*, à *Bérénice* (H 436-438, 456-458, N 378-379), glose sur l'*Automate* (S 259-260), Avant-Propos pour l'*Ameublement* (S 304-305). Sont également recueillies des notes sur Poe et Swedenborg (N 482), Poe et les utopistes (N 489) ; sur le mot *transcendantaliste* (E 322), sur l'hallucination des yeux de l'enfance (N 352).

On regrette d'autant plus, même s'il doit être publié bientôt parmi les *Reliquiae*, de ne pas trouver dans H un morceau essentiel : la première étude de B. sur Poe, celle de la *Revue de Paris* (1852). L'absence s'en fait vraiment trop sentir, en dépit des citations partielles auxquelles M. C. est entraîné : H 408, 410, 415 ; N 341-342, 382 n. 2 ; E 207-208, 224 n. 1.

La présentation successive des Notices, que commandait le cadre de l'édition, ne va pas non plus sans quelques inconvénients. Le travail de B. biographe et traducteur ne s'y offre pas d'ensemble. Il en résulte soit des anticipations, soit des compléments rétrospectifs (E 314, S 248 n. 1, 278), soit enfin des répétitions, comme c'est le cas pour un billet à Sainte-Beuve (N 317, E 209), pour une lettre de Taine et un article de Ph. Dauriac [1]. Heureusement M. C. a eu le soin d'établir, dès H, un tableau d'ensemble des écrits de B. sur Poe (pp. 387-390), par ordre chronologique. Cette liste des publications préoriginales est extrêmement précieuse. C'est elle, je pense, qui donne les bonnes dates pour *Le Système du docteur Goudron* (14 janvier 1865 et non *24*, comme on lit dans S 285). Je n'y vois pas mention du n° du *Journal d'Alençon* où a paru la *Philosophie de l'Ameublement* (S 301).

Composition des recueils. — Quant à la version de B., quel

1. Tous ces textes présentent chacun, d'un tome à l'autre, des variantes qu'il y aurait lieu de corriger. Par exemple, Taine a-t-il écrit « d'une façon *sensible* » (E 243) ou « ... *terrible* » (S 239) ? « 68 vers » (E 303 n. 1) ou « 108 » (S) ? (C'est 108, je pense) « les ... vers de *Nevermore* » (E) ou « les ... vers *anglais* de *Nevermore* » (S) ? — Dauriac a-t-il écrit : « si *excellemment* » (E 262) ou « si *exactement* » (S 241) ? « se *sont montrés* » (E) ou « se *montrent* » (S) ? « il démêle *pas à pas* » (E) ou « *peu à peu* » (S) ? etc...

parti prendre touchant la composition de chaque recueil ? Les éditeurs posthumes se sont à cet égard permis les plus grandes libertés, puisqu'ils ont réduit les cinq volumes à trois, en réunissant *Euréka* à *Pym* (E 265), et en distribuant dans ce tome et les deux autres le contenu des *Histoires grotesques et sérieuses*, dont la vente avait été mauvaise (S 244-245). B., il est vrai, avait appelé de ses vœux une édition où les fragments seraient classés « plus analogiquement » (E 234). Néanmoins, M. C. ne se crut pas autorisé à imiter le sans-gêne de ses prédécesseurs, et il ne les a suivis que pour détacher de S et joindre à E *La Genèse d'un Poème*, cet écrit étant, dit-il, « un essai et un manifeste poétiques, comme *Euréka* est un essai et un manifeste métaphysiques » (E 265).

Choix du texte. — M. C. a naturellement choisi comme texte de base l'édition originale (N 309, G 258-259, E 246, S 235-236), sauf pour H. Ce premier tome, en effet, fut mal imprimé, et B. y corrigea quatorze fautes dans le tirage de mars 1857 qui correspond à la 3e édition et à partir duquel le texte de H est demeuré *ne varietur* : c'est ce tirage que M. C. reproduit (H 373 et n. 1, 374).

Il en respecte toutes les particularités, « y compris la profusion de tirets qu'il montre et dont on aurait lieu de s'étonner si l'on ne se souvenait de l'emploi abusif que le romantisme fit de ce signe. » Excellent commentaire qui s'appliquerait fort bien à Balzac (voir par exemple les textes de *Gobseck*).

Est-ce à dire que l'éditeur reste toujours aussi fidèle à son texte de base ? Je n'oserais l'assurer. M. C. ménage fort, à certains égards, le texte posthume, sauf pour le premier volume où l'abondance des matières, paraît-il, le lui a fait négliger (N 316 n. 1). Sans doute il ne se fait pas d'illusions sur la capacité et la diligence des éditeurs de 1869-1870. Pour N, « la plupart des retouches trahissent le texte anglais auquel il semble que les auteurs n'aient pas pris la peine de se reporter » (316 n. 1) ; de même pour G, où plusieurs ne tiennent pas compte des nuances (271). La négligence a été portée à ce point qu'on a maintenu le chiffre d'un renvoi, alors que la pagination avait été modifiée. Néanmoins et malgré tous ces défauts, cette édition conserve du prestige aux yeux de M. C.

C'est qu'il pense — et il avait déjà cette idée en éditant les *Fleurs* — que les éditeurs posthumes ont dû disposer d'exemplaires où B., en vue d'une réédition de ses œuvres, avait fait des corrections. Tous les livres et papiers du défunt ne leur ont-ils pas été remis (G 271) ?.. B. ne corrigeait-il pas « ses textes jusque dans les exemplaires donnés à ses amis » (S 253) ? Si les indices ne sont pas assez probants pour permettre une conclusion formelle (G

267), cependant le dernier mot de l'éditeur est pour dire : « Nous ne serions nullement étonné que les variantes [de l'édition posthume] appartinssent à B. »

Qu'il y ait eu ainsi, dans l'héritage de B., quelque chose d'analogue aux corrections manuscrites de Poe lui-même à *Euréka*, l'hypothèse est séduisante. Je lis dans E 226 une lettre de notre poète à sa mère : « Ne perds pas ce feuilleton-ci, je ne l'ai pas en double, et tu vois qu'il est corrigé par moi. Cela servira si jamais je peux faire une bonne édition de Poe. » Ce message est de 1860. S'il s'agit, comme je le crois, de l'*Ange du Bizarre* [1] qui venait de paraître dans *La Presse*, ces variantes ont-elles passé dans la réédition de 1863 ? Celle-ci ne semble pas excellente (S 277). Au moment de réimprimer, B. avait-il toujours sous la main le texte qui pouvait le mieux lui servir ?

Quoi qu'il en soit, il faut voir avec quelle ingéniosité, quelle sagacité M. C. part d'une variante, juste ou non, des éditeurs posthumes pour reconstituer l'annotation manuscrite de B. qu'ils devaient avoir sous les yeux et qu'ils n'auront pas toujours bien comprise (N 376, S 257). Il est vrai qu'à côté de ces séduisantes conjectures, on pourrait en faire d'autres qui rendraient également compte du fait. Comment savoir lesquelles sont justes ?

Traitement du texte. — L'opinion de M. C. sur la valeur de l'édition posthume ne va pas sans risques. Il se peut qu'en lui empruntant des variantes on utilise les indications suprêmes de B., à moins que l'on n'adopte des corrections sans autorité. Si M. C. ne paraît pas aussi sensible que nous à ce danger, c'est qu'il croit que l'éditeur a le droit, et parfois le devoir de rectifier son texte de base. Quand même les éditeurs posthumes auraient agi de leur chef, s'ils ont réussi à « améliorer » la version de B., ils ont bien fait, il faut les suivre... et les imiter. B. n'a-t-il pas lui-même, à l'occasion, corrigé une bévue de Poe ? Et Dieu sait si M. C. célèbre ce trait de piété (G 258) ! La « toilette », la « purgation » du texte à laquelle il donne ses soins procède d'un sentiment analogue. Il va sans dire qu'elle ne m'inspire jamais autant d'inquiétude que les variantes de 1869-1870. Malgré tout, je ne saurais adhérer au principe qui guide ces opérations. Il ne s'agit pas, selon moi, d'améliorer la version de Poe, mais de rendre telle quelle la traduction de B., ou du moins de n'y toucher qu'aux détails (coquilles, bourdons, *lapsus*, etc.), pour lesquels on peut être moralement sûr que l'auteur ne les a pas voulus ou tolérés.

Et je sens bien que même cette règle est quelquefois délicate à

1. M. C. propose, mais sans y tenir, une autre identification (Ch. Baudelaire, *Dernières lettres inédites à sa mère*, p. 131 n. 1).

appliquer. Mais enfin il y a des cas où l'accord se fera aisément, des corrections que l'on ne saurait reprocher à l'éditeur, soit qu'il s'autorise ou non d'une leçon différente de son texte de base. Protesterons-nous s'il ajoute une lettre pour respecter l'orthographe (N 503, 437, 453) [1] ? ou même s'il corrige « la bonne *chair* » en « ... *chère* » (S 287-288) ? s'il rétablit l'ordre des mots (« Je ne puis pas » au lieu de « je puis ne pas », N 355) ? s'il supprime une syllabe qui est indûment restée d'un mot effacé (G 276) ? Non certes. — Qu'il supprime ou qu'il ajoute ici *et* (G 304), là *un* (N 325), il n'y a pas grand mal. Je consens encore qu'il transforme *tentations* en *tentatives* (N 328) et même, vu le contexte où s'offre ce mot, *poésie* en *nouveauté* (S 298).

Mais si l'on peut expliquer ces diverses fautes par un relâchement de l'attention de B., ce n'est point toujours le cas. Comment se fait-il qu'après avoir rendu *ununiform* par « non uniforme », B. l'ait changé en « presque uniforme » (E 288-289) ? qu'après avoir traduit *half an inch* (« un demi-pouce »), il corrige en « un pouce et demi » (S 316) ? Je n'en sais rien, mais c'est ainsi. Et si je le sais, si M. C. m'apprend, par exemple (E 291), que B. a écrit *destinée* au lieu de *densité*, parce qu'il suivait un texte fautif de Poe, il n'en est pas moins vrai qu'il s'est accommodé de ce non-sens.

La même raison explique ailleurs (E 281-282) que B. ait omis huit mots. Son éditeur les rétablit. Il va également chercher dans une version préoriginale sept mots (N 458), six mots (G 281,288) qu'il rend au texte de base. Le critérium est le suivant : ces omissions nuisent-elles au sens ? M. C. les répare, même si les mots qu'il rétablit ne se lisent dans aucun texte baudelairien (2 mots E 279 ; 7 mots E 289). N'y nuisent-elles guère ? Il ne restitue pas les mots disparus, même s'ils figurent dans un texte préoriginal (8 mots G 298) [2].

Jusque-là les corrections de M. C. portent sur le fond de la traduction. Mais il prend également, de concert avec les éditeurs

1. Du reste, il y a des mots qui ne s'écrivaient pas alors comme maintenant. Avec sa méticulosité ordinaire, M. C. a relevé toutes sortes de particularités dont il serait bon de dresser la liste, en vue de cette *Histoire de l'orthographe française au XIXe siècle* dont peu à peu s'accumulent les matériaux. Et il a retenu pour son texte celles de ces anomalies « dont la répétition ne permettait pas de présumer qu'elles fussent de simples coquilles ou qui se justifiaient soit par des précédents, soit par l'étymologie ». (N 309 n. 2).

2. En fait d'omissions, les versions préoriginales en offrent qui ne sont pas dues à B., mais à la crainte de la censure. En 1854, cette comparaison de Poe a sauté dans *Le Pays* : « de la façon que les moines du moyen âge muraient, dit-on, leurs victimes ». De même cette phrase : « Je suis anxieux de savoir qui sera élu Président en 2045 ». (N 346, 474).

posthumes, grand souci de la forme. Ne trouvez-vous pas que « mais cependant » fait un peu tautologie (S 256) ? Nous remplacerons donc *mais* par *et*. Telle phrase est bien trop lourde avec ses trois *qui* : supprimons-en un (S 275). L'adjectif *semblables* est répété (N 343) : nous mettrons au premier endroit *analogues*. Voici une syllabe dont le retour ne plaît pas à l'oreille : « Dans la recherche... de ce *but*, il se précipite dès son *début* » ; écrivons plutôt : « ... tout d'abord » (S 255).

Ainsi le texte que nous propose M. C. n'est quelquefois ni celui qu'il a pris pour base, ni même aucun de ceux que B. a donnés. Ai-je besoin d'ajouter que ces cas sont relativement très rares ? en sorte que toute cette discussion se réduit à des observations de principe et de méthode, mais n'affecte pour ainsi dire pas la valeur de l'édition. M. C. a du reste suffisamment averti le lecteur attentif des corrections qu'il s'est permises (N 319, 333 ; S 247-248, etc...) Tout serait pour le mieux s'il avait régulièrement employé, afin de les signaler, les crochets dont il fait usage dans E et *alibi passim* (N 458, S 298).

Quant aux versions non retenues dans le texte, M. C. les donne en Appendice. Prodigieux labeur ! nous savons par Asselineau que les colonnes du *Pays* furent, pour préparer l'édition Lévy, découpées et collées « au milieu d'une grande feuille de papier bistré, dont les marges se couvrirent de corrections ». Et en effet, déclare M. C., il est telle page de H où, de la version du journal, ne sont pas restées cinq lignes intactes (H 371-372). Dans ces conditions, on comprend qu'il ait été quelquefois plus commode de donner en Appendice tout le premier texte (H 391-392, 473-478 ; N 396-397 ; E 311-314). D'une manière générale, la multiplicité des variantes n'a pas découragé le vaillant éditeur : « On s'est appliqué, dit-il, à n'en oublier aucune, négligeant seulement les différences de ponctuation et de caractères typographiques » (H 424). C'est là un des mérites qui mettent cette édition hors de pair.

B. et le texte de Poe. — La version de B. une fois fixée, il est légitime de se demander sur quelles éditions de Poe au juste le traducteur a travaillé. M. C. tire à cet égard tout le parti possible de la correspondance de B. et de ses écrits sur l'auteur américain; il a eu en mains l'exemplaire de la 2e édition posthume de Poe qui avait servi à B. (H 423). Ressources bien insuffisantes : pour y suppléer, il s'est astreint à « conférer patiemment chaque morceau français avec chaque morceau anglais dans les versions successives ». Et la chose n'est pas toujours aussi simple que pour *Pym*, où l'original ne diffère guère de la publication en périodique, et se retrouve à peu près tel quel dans l'édition posthume (G 269).

Il ressort de cette enquête que B. s'est efforcé diligemment de recueillir des états autorisés du texte de Poe. (Pourtant, pour *Eu-réka*, il a ignoré l'édition originale, certaines bévues de sa traduction ne s'expliquant pas autrement, E 266 et n. 1.) Pour *Le Puits et le Pendule*, il a cherché à collationner son édition anglaise sur une ancienne édition américaine (N 406). Ce qu'il dit dans une lettre de 1860 sur l'iconographie de Poe prouve qu'il connaissait l'édition américaine et l'édition anglaise illustrée des Poésies (E 227 et n. 1), etc...

Il a effectivement, comme il le mande à A. Fraisse, tâché de réunir des collections de journaux que Poe avait dirigés : tel le *Southern Literary Messenger* qu'il cite dans son étude de 1852 (H 352, 423). Il s'est intéressé à certaines formes préoriginales, par exemple pour *Bérénice* qu'il a traduit tout d'abord sur ce périodique de 1835, et naturellement aussi pour *Le Corbeau* (textes antérieurs à 1845). Quant à cette dernière composition, M. C. a voulu remplir le souhait d'H. Taine : mettre sous les yeux du lecteur les vers anglais. Mais quelle forme choisir parmi tant de remaniements ? Il faut voir E 307 n. 1 comment notre éditeur élimine le second état du poème de Poe, aucune des variantes qu'il montre « ne se trouvant reflétée dans aucun des états successifs de la version française ».

B. traducteur de Poe. — Nous savons donc, en gros, quel texte B. avait sous les yeux. Il reste à juger, ainsi que l'ont fait L. Lemonnier et W. T. Bandy sur des points particuliers (H 354-355) [1], la valeur de sa version. C'est ce dont la nouvelle édition nous donne le moyen, puisque la leçon de Poe, suivie de sa traduction littérale, y est reproduite là où B. a commis erreur ou omission.

Veut-on quelques contre-sens ou faux sens, on les trouvera H 435, 444, N 361, 441, etc. J'admets avec M. C. qu'en traduisant *habits* (habitudes) par *habits* (N 366), B. ait cédé à une suggestion oculaire : il a, en effet, corrigé sa faute ultérieurement. Mais il n'a pas touché à la façon dont il avait rendu « the severe cold » (le rhume cruel) par « le froid cruel » ou « le cruel froid » (N 155, 428). On sent — comme chez Renan dans ses premiers contacts avec l'allemand — l'autodidacte qui ignore les idiotismes. Ainsi encore « for a song » (pour une bagatelle), qu'il comprend (en 1855) « pour faire faire silence en l'honneur d'une chanson », (en 1857) « pour lui commander une chanson » (N 180, 440). Encore en 1853-1854, B. tombe « dans la faute fréquente chez les anglicistes de peu d'expérience, qui consiste à traduire le *self*

1. Signalons aussi l'article de Y. G. Le Dantec sur *B. traducteur* dans *Le Correspondant*, déc. 1931-janvier 1932.

(même) qui entre dans la composition du pronom relatif anglais » (N 375). Je doute que Mme Aupick, née à Londres, sût bien l'anglais ; du moins n'en a-t-elle guère fait profiter son jeune fils.

B. confond aussi deux mots qui ne se distinguent l'un de l'autre que par une lettre : *sleep-waker* et *sleep-walker*, en sorte que « le sujet hypnotisé » devient « le somnambule » (H 454), *live* et *liver* (« a liver-like substance », substance semblable à du foie ; B. rend : ... quasi-vivante) (G 296) etc... Vers la fin, il traduit « the early writers » (les plus anciens auteurs) par « les plus récents » (S 268). Ne sait-il donc pas le sens de l'adjectif ou si, comme dans le train qui le ramènera à Bruxelles en 1866, il emploie déjà un mot pour son contraire ?

Que conclure, en somme ? Je ne vois rien de bien net se dégager du commentaire de M. C. Tous sont d'accord sur le médiocre angliciste qu'était B. au point de départ : la version si incorrecte de la *Révélation magnétique*, en 1848, ne permet pas d'en douter. Mais ensuite ? M. C. ne semble pas loin de croire, H 466, qu'en quatre ans, B. a atteint la maîtrise dont il s'est, en 1852, flatté dans une lettre à sa mère (H 354). Il sait bien pourtant qu'il n'en est rien. Il faut donc reporter ses grands progrès à la période 1852-1857 (N 377). Ici encore, toutefois, que de fautes, même en 1855, dans *Ligeia* (H 479), même (N 388, 427) dans ce recueil des N qui, nous dit-on (p. 310), « reflètent le texte anglais avec une fidélité ... vraiment admirable » ! Si la version s'améliore sur de nombreux points, elle se gâte en quelques autres. De 1857 à 1858, B. est loin de perfectionner son *Gordon Pym* ; c'est le contraire qui serait vrai pour G 258 n. 1, 277, 297, 306. De 1859 à 1864, le texte d'*Euréka* conserve huit contre-sens ou faux sens sur dix, et il en apporte huit autres (si je comprends bien E 267). Quant au dernier recueil, celui de 1865, il est également défectueux. B. s'excuse joliment d'une erreur dont il s'est avisé : « J'ai, grâce à mon presbytisme, m'appliquant sur des caractères trop fins, commis un joli contre-sens » (S 223). Mais enfin il reste trois contre-sens dans *Marie Roget* (S 253), quatre dans *Maelzel* (261), deux encore dans la *Philosophie de l'Ameublement*, qui pourtant n'a pas eu moins de six textes (S 301-303) [1]. — Ascension, apogée, déclin, la courbe répéterait à peu près celle du génie poétique

1. Dans ce dernier morceau, Poe a mis « the Dutch » parmi ceux qui ne connaissent pas la poésie des intérieurs : « Les Écossais sont de pauvres décorateurs. *The Dutch* ont peut-être l'idée très vague qu'un rideau n'est pas une chose ». B. avait tout d'abord traduit *Dutch* par *Allemand* (cf. aussi N 445), ce qui est probablement le sens. Puis, dans les deux endroits, il a corrigé en *Hollandais* (S 305 n. 4). Cas de conscience assez pénible pour l'auteur de l'*Invitation au Voyage*....

de B. Mais ici, même au meilleur moment, le traducteur n'a jamais été bien sûr de lui.

Je ne voudrais pas, cependant, taire certains cas où B. s'est montré clairvoyant. Il lui est arrivé de rectifier son texte de Poe (E 285), et dans le sens même où l'auteur américain s'était corrigé (E 183) ; sans que pourtant il ait pu — du moins on nous l'assure (E 180) — connaître cette meilleure version.

Quant à la valeur, non plus littérale, mais *littéraire*, du travail de B., le lecteur peut-il s'en former une opinion plus nette ? M. C. loue le recueil de 1857 pour son « aisance », pour sa « perfection ». D'une année à l'autre, la traduction de *Pym* devient presque méconnaissable : « Il faut avoir collationné minutieusement les textes de 1857 et 1858 pour mesurer toute la supériorité que présente le second sur le premier. Les mots parasites ont disparu, et les ... amphibologies ; les relatifs, les conjonctions se sont raréfiés ainsi que les verbes auxiliaires ; le mot propre a remplacé l'approximatif » (G 257-258).

Il semble que B. ait évolué sur la théorie de la traduction. En 1848 il prône (sans s'y tenir toujours) la fidélité au texte, une littéralité même « pénible », il se défie de la paraphrase (H 371). Puis il vise à une liberté plus grande de l'expression (H 425, 480), et sauf exception (H 443) il recherche l'*élégance* (H 452, G 258). Vers la même date (1858), au début de sa Préface du *Livre de Job*. Renan expliquait que la *fidélité* réelle n'est pas toujours d'être *littéral*.

Documents et éclaircissements. — Les traductions de B. sont accompagnées, dans la nouvelle édition, d'études sur leur genèse et sur l'accueil qui leur a été fait. Pour ce travail, les documents de divers ordres ont été recherchés diligemment et utilisés avec sagacité.

La documentation manuscrite est abondante, notamment en lettres, billets ou fragments inédits, soit de B., soit de son entourage. M. C. est redevable de précieuses communications à Mme de Saint-Victor, à A. Godoy, A. Ancelle, Marcel Lévy-Danon. Certains textes ne sont connus que par leur analyse dans un catalogue de vente : elle est ici reproduite. M. C. ayant lieu de penser que B. a pu écrire à A. de Humboldt, a provoqué une enquête — mais en vain — dans la correspondance et la bibliothèque de l'auteur de *Cosmos* (E 210 n. 2). Pas de trace non plus de ces « dernières notes sur E. Poe » que B. aurait écrites (G 254 et n. 1, E 228 et n. 1), mais dont l'existence me paraît fort douteuse.

L'éditeur s'est aussi préoccupé, et avec raison, des traités de librairie, sur lesquels on a peu de lumières (G 253, E 232 n. 1). Il a vu un exemplaire du contrat du 1er nov. 1863 avec Lévy,

mais sans qu'il lui soit donné de le lire (E 238). Jusqu'à preuve du contraire, je ne crois pas, malgré E 221 et 230, qu'un traité ait été signé le 15 nov. 1859 (voir d'ailleurs E 222-223, 231, 236). Quant à celui dont parle la lettre du 3 juin 1863, à supposer qu'il ait réellement existé, où M. C. a-t-il vu qu'il ait été signé le 1er du même mois (E 236, S 215) ? Je crois qu'il ne nous le dit pas.

Il utilise un exemplaire d'envoi de N, où B. a supprimé un trait d'union fautif entre *Gordon* et *Pym* (N 309), une épreuve de la notice de N, timbrée par l'éditeur et montrant des corrections autographes (N 318), l'exemplaire unique — celui du Dr Marc Laffont — d'un texte de la *Philosophie de l'Ameublement* (S 301 n. 2). Il n'a pu mettre la main ni sur la 2e éd. de H, ni sur une épreuve de la *Révélation magnétique* qui parut dans cette *Liberté de penser* (H 458), où écrivait à la même époque E. Renan.

M. C. emprunte d'intéressantes indications aux imprimés les moins répandus, catalogues, annonces sur faux titre, etc. Pourquoi n'a-t-il pas reproduit cette traduction anonyme du *Corbeau* qui avait paru, deux mois avant celle de B., dans le *Journal d'Alençon* dont s'occupait Poulet-Malassis [1] ? On aurait aimé comparer avec celle de B. cette version qui, selon lui, représentait sans justesse « le sens et le style poétique du *Corbeau* » (E 301 et n. 1).

Ces documents posent certaines questions critiques. Dans les *Cahiers Jacques Doucet*, dont M. C. a heureusement rectifié le texte, la lettre à Lévy (E 247) doit être du 25 nov. 1863 *aut circa*, puisque B. est en train d'achever son 5e vol. (or voir 238 n. 1 *in fine*). L'*Avis du traducteur* serait également de la fin de 1863 : il y est parlé d'*Euréka* comme d'un ouvrage désormais connu (E 233-234 et n. 2). Le *Carnet* édité par Féli Gautier offre une note (E 237 n. 1) bien difficile à dater. Si elle est d'avant février 1863, comme le dit le nouvel éditeur des *Journaux intimes*, B. préparait donc les réclames pour *Euréka* près d'un an avant la publication ? — Aucun doute, en revanche, ne subsiste après la démonstration des pp. E 240-245 : la lettre de B. du 6 oct. 1863, que l'on croyait jusqu'ici adressée à Taine, l'est en réalité à Jacques Babinet. Je signale aussi l'identification des biographes de Poe que B. avait en vue dans sa première notice (H 396-397), celle du « philosophe du Chiffre » (Ém. de Girardin, H 406). Mais je ne crois pas que le « journal plus que grave » de N XI soit le *Siècle* (322). Ce

1. On sait, surtout depuis les travaux de Lemonnier, que B. n'était point seul alors à traduire Poe. La concurrence le talonnait : le conte de la *Maison Usher* est traduit par Hughes un mois avant de l'être par lui. M. C. indique, pour chaque pièce, si la version de B. est la première, ou, sinon, qui l'a précédé. B. reste malgré tout le grand initiateur.

n'est pas lui qui avait cette réputation, mais bien plutôt les *Débats*.

Comment la presse a-t-elle accueilli les recueils successifs de B. ? Parmi les articles cités ou résumés dans l'édition C., l'un des plus remarquables est le c. r. d'*Euréka* (mars 1864) (E 255-260) rédigé ou du moins signé par la fille du bon Théo, Judith Gautier, qui avait alors, non « tout juste quinze ans » (E 263), mais dix-sept ou dix-huit ans et demi (née, en août 1845 ou 1846). Pontmartin utilise le nouveau venu comme une machine de guerre : « Si E. Poe détrônait W. Scott et Mérimée, si le réalisme et la bohême triomphaient sur toute la ligne, ce serait de l'orgie » ; heureusement, dit un autre, B. a contribué à « *ruiner le réalisme* en nous montrant ses fruits » (N 315-316, 314). L'ensemble de ces jugements le fait bien voir, la question principale qui s'est posée à propos d'E. Poe est celle-ci : *Yankee ou pas Yankee*, et B. n'a point réussi à accréditer là-dessus son opinion auprès du public français. Afin de concilier son admiration pour le pauvre Eddie et sa haine du matérialisme, il veut que Poe soit « presque une pensée antiaméricaine » (N 317). Lisez maintenant non seulement Pontmartin, mais Arnould, Ph. Dauriac, Victor Fournel : tous voient en Poe un homme de sa race. Barbey seul admet que Poe soit un spiritualiste refoulé par son milieu (E 212 n. 1) ; mais ce n'est pas une raison, pense-t-il, pour reprendre contre la société les accusations de *Chatterton* (C 263). Si plus tard il cède un peu sur ce point en faveur d'E. Poe (265 n. 1) [1], je suis surpris de le trouver beaucoup plus réticent à l'égard de B. que je ne me l'étais figuré. Et la fortune posthume du poète des *Fleurs* ne sera pas pour diminuer cette froideur : « B. », écrira-t-il après 1880, « que d'aucuns appellent déjà le grand Baudelaire.... »

Pour en revenir aux années 1856-1865, la critique est aussi quasi unanime à reprocher à la version nouvelle ses *néologismes* (N 313-314, G 261, etc.) M. C. voit (N 320) dans un passage des *Notes nouvelles* une réponse de B. à ses accusateurs.

Quelques réflexions sur B. — Sans méconnaître le mérite du traducteur de Poe, on est en droit de recueillir, dans les Appendices de l'édition C., certains renseignements qui font paraître en B. l'homme et l'écrivain sous un jour assez décevant.

Je n'insiste pas sur l'affaire de la *Revue Internationale*. Ce périodique, il est vrai, se permettait de croire au Progrès et à la Paix. Ce n'est peut-être pas une raison pour exagérer les torts que tel de ses collaborateurs put avoir envers B. (E. 218-219), ni

1. Je n'ai pas vu, peut-être ce détail m'a-t-il échappé, que M. C. ait mentionné l'article de Paul Yvon sur Barbey d'Aurevilly et Poe (*Mémoires de l'Académie de Caen*, 1928).

pour diminuer les services que cette *Revue* lui rendit, en acceptant le panthéiste ouvrage d'*Euréka*, dont le placement rémunéré s'avérait assez difficile. Après cela, la brouille étant survenue, que B. se soit écrié : « C'est à avoir envie de faire le mouchard et de supplier le gouvernement... de supprimer ces gens-là » (E 216), on sait que les colères du poète ne tiraient pas toujours à conséquence.

Ce qui est plus grave que cette exaspération nerveuse, c'est l'atonie, l'impuissance. Comme M. C. a raison de montrer en B. la victime du « démon de procrastination » (S 217), et comme B. lui-même sentait bien, sans pouvoir y remédier, la cause de ses échecs ! « Toujours faire, juste à l'heure dite », écrit-il en 1864, « ce qu'on a à faire... Je suis convaincu que la fortune d'un imbécile vient de cette qualité et que la pauvreté d'un homme de génie tient à l'absence de cette qualité » (S 232). Mais au lieu de faire, et de faire sans dire, il n'a cessé de dire sans faire. « *Euréka* est tout à fait fini » (1860, à l'appui d'une demande d'argent) ; « *Euréka* est presque fini » (1863), — un exemple entre mille (E 222-223). Malgré certains accès de défiance, M. C. me paraît avoir encore trop accordé à la véracité de son auteur. « De la ténacité dans la poursuite de ses projets » (G 254) ? Oui, à la manière d'une névralgie dont on ne parvient pas à se débarrasser... Voyez cette lettre de Banville (1863) : « B. a, m'a-t-il dit, en cours d'exécution sept volumes différents ; parmi eux, je crois, est un roman dont il donnerait la primeur au *Figaro* » (E 242 n. 1). Quelle faculté d'illusion, confinant à la mythomanie !

Il est vrai qu'à cette date de 1863, B. est sur le déclin. M. C. saisit toute occasion de dessiner la courbe de cette vie littéraire. 1857 n'est pas seulement l'année des *Fleurs*, c'est celle où B. a nourri les plus vastes desseins. « Que serait-il arrivé si l'année 1860, dont il écrivait qu'avec elle il allait jouer son va-tout, ou même l'une des deux suivantes, eussent répondu, ne fût-ce que partiellement, à ses espérances » (E 232) ? Hélas ! le contraire se produit, et la dégringolade commence en 1862 (E 235).

Que le mal dont il a été terrassé ait pesé sur lui dès lors, ce n'est pas douteux. Et je partage la commisération de l'éditeur pour l'exilé de Bruxelles, que l'obsession des épreuves à recevoir ne quitte pas : « Je carillonne deux fois par jour mon concierge, etc... » (S 230). Pourtant l'imprimeur et l'éditeur avaient-ils tellement tort (S 219 et suiv., 252) ? Dans quel état avait été remis, par exemple, le manuscrit de *Marie Roget* ? La « conscience » de B. se satisfait trop, peut-être, par un geste quelque peu théâtral, comme de déménager pour se rapprocher de l'imprimerie (c'est ainsi qu'il s'installe au Quai Voltaire ou à Corbeil, G 250,

N 308 n. 3). Mais a-t-il jamais, même en son meilleur temps, procuré un texte pur ? M. C. doit bien constater que non : « en l'espèce (il s'agit de N) et une fois de plus, ce constant souci n'a obtenu que de fort médiocres résultats ! » (N 309 n. 2). Ce souci s'éclipsait-il donc, ou du moins se relâchait-il à l'instant décisif ? C'est comme cette dernière Notice sur Poe, qu'il devait toujours écrire. Même elle était faite, à l'en croire. Seulement, quand il s'est agi de publier *Euréka*, il a mis en tête... « des pages non seulement inégales à leur objet, mais dues au sinistre... Griswold », à l'homme de qui la mémoire d'E. Poe avait reçu de si dures atteintes. M. C. ne sait comment excuser cette sorte d'indélicatesse (E 245).

On voit aussi que B., pour ses traductions comme pour ses poèmes en prose, ne se fait point de scrupule de donner à des périodiques des morceaux déjà publiés plusieurs fois (la *Philosophie de l'Ameublement* l'a été quatre fois avant d'entrer dans un recueil !). Ce procédé devait inévitablement, un jour ou l'autre, causer à B. une affaire comme celle qu'il eut en 1862 avec A. Houssaye. — Même désinvolture dans l'« oubli » des guillemets : les *Notes nouvelles* contiennent, ainsi que la Notice sur Gautier, plusieurs paragraphes traduits de Poe que B. ne distingue pas du reste de son texte (N 329-330).

C'est qu'il s'identifie si facilement à autrui ! Sa faculté « singeresse », comme dirait Montaigne, apparaît à chaque instant. Qui sait si les *Liaisons dangereuses* n'ont pas été pour quelque chose, non moins que l'exemple de Poe, dans son aventure avec *la Présidente* ? Il voyait en Mme de Tourvel un type « grandiose », « attendrissant », vers l'époque où son roman avec Mme Sabatier se hâtait vers son dénouement. N'était-ce pas aussi, ou à peu près, l'époque où l'Ange blanc régnait sur Barbey d'Aurevilly ? Plus tard, c'est le sens pratique de V. Hugo que B. veut imiter. L'auteur des *Misérables* a en Belgique un bon éditeur ; tâchons de nous arranger avec lui... On voit dans une Biographie que Poe a donné des *lectures* pour gagner de l'argent : si nous essayions d'en faire autant ? Les circonstances sont favorables : l'usage de ces sortes de soirées, répandu en Angleterre, est en train de s'implanter en France, grâce aux Conférences de la rue de la Paix, dont l'une justement, celle de F. Foucou, a été consacrée à E. Poe (E1, 250, 263 et n. 1)... Sainte-Beuve a mis à la fin de *Joseph Delorme* des pièces justificatives; voilà un exemple à suivre pour une nouvelle édition des *Fleurs du Mal*, etc...

Poe, Baudelaire et M. Crépet. — Un passage trop peu remarqué de la dédicace de 1854 (H 391-392) apporte un curieux témoignage : en découvrant les premiers fragments de Poe (en 1847-1848), B.

s'était figuré leur auteur comme un « jeune gentleman de génie », « riche, heureux », « vaquant quelquefois à la littérature au milieu des mille occupations d'une vie élégante ». Que veut-il donc dire avec la « commotion singulière » dont il parle dans la lettre à Fraisse (H 352) ? I a commencé par imaginer Poe sur le modèle de sa propre jeunesse, celle d'avant le Conseil judiciaire. Tant il était alors loin de supposer que « ces éblouissantes végétations étaient le produit d'une terre volcanisée ».

Il s'attendrit, paraît-il, en apprenant que le pauvre Eddie avait la figure non de son premier *moi*, mais de son second. Je n'insisterai pas sur ces affinités, qui ont fait l'objet, dans cette Revue, d'une récente mise au point [1]. Ressemblances organiques, si je puis dire : Poe s'efforçait d'échapper à « la crainte de quelque étrange malheur incessamment suspendu sur sa tête » (H 404), B. aussi, mais Maupassant également (voir *Le Horla*), et pour cause. L'*esprit de perversité*, défini par Poe, a plus d'une fois fait de B. sa victime (E 226 n. 1). — Ressemblances dans leur carrière littéraire : S 300, leur collaboration était, eût-on dit, fatale aux Revues ; H 409, le père adoptif de Poe était un autre Aupick : B. ne l'a pas su, les lettres qui l'apprennent n'ayant été publiées que bien plus tard, mais « quel ravissement B. n'eût-il pas éprouvé... à voir, dans ces billets, Poe faisant claquer la porte de la demeure quasi-paternelle et réclamer sa malle, comme lui-même avait fait avec le général ! » — Ressemblance dans leur poésie, « cette voluptueuse et infructueuse douleur » (E 224 n. 1). B. exprimait déjà, selon M. C., des impressions poesques avant 1840, à une époque où l'écrivain américain lui était totalement inconnu (N 495).

Mais il n'en subit pas moins, dans la suite, l'influence de ce dernier [2]. Le mimétisme dont on parlait tout à l'heure agit en l'occurrence, jusqu'à lui faire prendre à son compte, en écrivant à Troubat, une phrase de *Bérénice* (N 384 et n. 1). La strophe de Longfellow dont il a tiré celle du *Guignon* lui a été désignée par le premier texte anglais du *Cœur révélateur*, qui la montrait en épigraphe. M. C. remarque à ce sujet « combien il est rare de rencontrer chez B. une citation de première main. Presque toutes celles qu'il a faites, il les avait trouvées soit chez Poe, soit chez Quincey » (N 372). Les *Fleurs* offrent plusieurs réminiscences de la *Pharsale* de Lucain, à laquelle Poe semble bien avoir emprunté un épisode de *Pym* : « N'est-il pas curieux de constater

1. Voir aussi l'article de M. Cestre (*Poe et Baudelaire*) dans la *Revue anglo-américaine* de 1934, à propos de la thèse de M. Ferran.

2. Voir aussi S 304 et n. 5, pour l'influence possible de F. Cooper sur B.

que l'auteur et le traducteur se rejoignaient jusque dans le choix de leurs lectures ? » (G 296 n. 1).

Il n'est pas douteux que B. se soit, dans le détail de ses écrits, inspiré plus d'une fois de Poe. Les rapprochements que M. C. propose forment une liste considérable et qui pourrait encore être allongée [1] ; même si l'on élague ceux qui paraissent un peu forcés, il en reste assez pour compléter, sur bien des points, l'annotation de l'œuvre baudelairienne. Cette révision s'imposerait surtout pour les *Fleurs*, dont elle permettrait de mieux dater telle ou telle.

Un dernier mot. Je n'aurais pas dit tout l'intérêt de cette édition si je taisais l'aventure qui est arrivée à M. C. Gagné par la ferveur de B. pour le pauvre Eddie, il s'est fait à son tour l'éditeur d'E. Poe. L'*Index* alphabétique, analytique et idéologique des traductions de B. qu'il donne à la fin de S, et qui est un chef-d'œuvre en son genre, répond à cet office.

L'on trouve aussi dans ses Appendices toutes sortes de renseignements sur la vie, la maladie, la mort du frère spirituel de B. (H 408, 413-414). Il rapporte une anecdote plaisante (E 208 n. 2). Il s'intéresse aux pièces du procès Griswold-Poe (H 398-402). — Il reproduit, à propos d'*Euréka*, une grande partie des corrections manuscrites qui figurent sur l'exemplaire personnel de Poe en vue d'une nouvelle édition, ainsi que des *addenda* tirés d'une lettre de l'auteur et des notes préparatoires : tous documents empruntés à la *Virginia edition* et qui paraissent ici en français pour la première fois (E 180 et suiv.).

Il ne veut pas que Poe se soit trompé en écrivant en un endroit « bêche de mer », il le défend contre Marie Bonaparte, d'après les résultats d'une enquête lexicologique sur le nom de cette « holothurie » (G 312). Tout en ne niant pas absolument que la *Genèse d'un Poème* soit une mystification, il apporte deux textes de Poe qui tendraient à faire croire à sa relative sincérité (E 304-305). Cependant il ne dissimule pas, à l'occasion, les critiques que l'auteur d'*Euréka* semble mériter. Si M. Valéry se penche sur ce livre « avec une curiosité admirative » (E 248 et n. 1), un spécialiste, M. Bauer, y a trouvé un « grand nombre d'erreurs et de raisonnements fumeux et enfantins » (E 202-204).

Le scoliaste de B. est décidément devenu celui de Poe. Quel reflet autobiographique a-t-on le droit de chercher dans le conte

1. Le *Corbeau* (E 155, 158) semble avoir laissé de faibles traces dans les *Bijoux* et le *Balcon*. — Dans *Ligeia*, « *ce quelque chose de plus profond que le puits* de Démocrite, qui gisait au fond des pupilles de [la] bien-aimée » (H 315) n'est peut-être pas sans rapports avec le 8e vers de *Sed non satiata*.

d'*Eleonora* ? Il nous le dit (S 274). Par ses soins les citations que l'on trouve chez l'auteur américain sont localisées. Qu'il s'agisse de personnes (réelles ou fictives), de livres, de pièces, de jeux, de lieux, toutes les allusions sont éclaircies. Le pèlerinage de Lamartine dont il est question S 123 ne serait pas le *Voyage en Orient* comme l'a supposé B., c'est probablement une traduction du *Pèlerinage d'Harold* (S 279). Il ne faut pas que Poe confonde une danseuse avec une autre, ni Louis XIV avec un jeune prince de sa famille (N 386, S 262) : M. C. veille. Quant aux épigraphes si abondantes chez Poe, en voici le lieu d'origine : (N 379,389,436, 452 ; S 292, etc.. Il y a mieux, et les lecteurs du *Figaro* en ont eu la primeur : un passage de *Bérénice* a sa source chez W. Scott (N 381).

Je ne vois guère à désirer qu'une liste des éditions de Poe : celles que B. a utilisées, et celles dont le nouvel éditeur s'est servi. Mais cette lacune n'empêche que M. C. nous donne, à tout point de vue, plus, bien plus que ce qu'il nous devait. Est-ce si fréquent ?

JEAN POMMIER.

SUR LA DIFFUSION DES IDÉES PHILOSOPHIQUES AU DIX-HUITIÈME SIÈCLE.

On avait souvent signalé, sans jamais approfondir la question, le rôle des manuscrits clandestins dans la diffusion de la pensée philosophique, pendant la période des lumières. On savait, en gros, qu'un véritable commerce était organisé, pour faire circuler des ouvrages auxquels une censure, même tolérante et souvent trompée, n'aurait jamais permis de voir le jour. L'excellent connaisseur du dix-huitième siècle qu'est M. Ira O. Wade, professeur à l'Université de Princeton, n'a pas reculé devant la lourde tâche qui consistait à étudier de près cette organisation, cette diffusion : et il nous donne les résultats de son labeur dans un ouvrage qui est un modèle du genre (*The clandestine organization and diffusion of Philosophic Ideas in France, from* 1700 *to* 1750. Princeton University Press, 1938). Il n'a pas dénombré moins de cent deux manuscrits, qui traitent d'une façon hétérodoxe de la religion, de la morale, de la politique ; il a repéré leurs auteurs, chaque fois que la chose était possible ; il les a suivis dans leur filiation, dans leurs pérégrinations ; chose plus nouvelle encore, il a montré une véritable organisation méthodique, là où on ne soupçonnait jusqu'ici qu'aventures individuelles et traits d'audace singuliers. Saisissons

cette occasion de louer nos collègues et amis américains, à qui nous devons tant d'utiles contributions : A. Morehouse, qui a élucidé la question de *Voltaire et Jean Meslier* (New Haven, Yale University Press, 1936) ; Norman L. Torrey qui, à tant d'excellents travaux sur la pensée voltairienne, considérée dans les influences qu'elle a subies et dans son évolution, vient d'ajouter *The Spirit of Voltaire* (New York, Columbia University Press, 1938). M. Ira O. Wade fait partie de cette même province de la république des lettres : c'est là qu'éclosent désormais quelques-unes des meilleures études que nous possédions sur notre dix-huitième siècle.

P. H.

GUIZOT ET LA LITTÉRATURE COMPARÉE.

François Guizot, l'historien et l'homme d'État, fut aussi un connaisseur des littératures de l'Angleterre et de l'Allemagne, l'auteur d'un essai important sur Shakespeare : il intéresse à plus d'un titre les études comparatistes. M. Ch. Pouthas n'avait accordé qu'une place restreinte à l'activité littéraire de son personnage dans sa thèse sur *Guizot pendant la Restauration* (1923). Il l'a étudié depuis dans un second ouvrage fondé sur de nombreux documents et témoignages inédits, *La Jeunesse de Guizot* (1787-1814), (Alcan, 1936). Dans un style alerte et élégant, avec beaucoup de finesse et de pénétration il a retracé la formation du futur homme d'État. Le jeune Nîmois fut élevé, dès l'âge de douze ans, à Genève, le seul lieu de l'Europe continentale où l'on pût alors se familiariser avec la pensée anglaise, – « Genève, ville anglaise sur le continent », écrira un peu plus tard Sismondi. C'est là, dans les *Archives littéraires de l'Europe* que Guizot fera ses débuts précoces d'homme de lettres, en traduisant l'élégie de Gray, un fragment de Thomson, une pièce de vers de Prior. Plus tard, à Paris, en 1807, ce jeune homme médiocrement poète, dont la muse avait besoin de se reposer sur quelque inspiration étrangère, s'inspirera encore de Dryden, de Pope. Ossian ne semble pas l'avoir touché et Byron, d'un an le cadet de Guizot, était encore inconnu.

M. Pouthas replace aussi, avec beaucoup de science et de justesse, Guizot parmi les germanistes français du Premier Empire. Chez les Stapfer, où il fut précepteur, celui-ci vécut en effet dans un milieu passionnément cosmopolite. Il n'y était question que de « féconder le génie français » par les influences étrangères. Les premiers articles de Guizot portent, en majorité, sur des publica-

tions étrangères. Déjà, pourtant, le goût profond du futur historien l'entraînait vers la philosophie et l'histoire. Il n'y avait point en Guizot l'étoffe d'un vrai critique littéraire, encore moins d'un artiste. Mais la biographie diligente et vivante de M. Pouthas nous apprend quelle large place tint le cosmopolitisme littéraire dans la formation de ce contemporain de Stendhal, de Benjamin Constant et de Mme de Staël.

H. P.

LA CRITIQUE D'ACHIM VON ARNIM.

M. Herbert R. Liedke (*Literary Criticism and Romantic Theory in the Work of Achim von Arnim*, New York, Columbia University Press, 1937) étudie un sujet peu connu, dont les éléments se trouvent non dans les *Œuvres* de Arnim, mais dispersés dans les quarante revues où il a écrit et dans des textes restés manuscrits. Arnim n'est pas un grand critique littéraire, mais dans la quantité de ses articles on peut trouver des indications intéressantes pour l'histoire du second groupe romantique allemand, et en général pour le mouvement des idées de 1803, date de ses débuts, à 1831, date de sa mort. Sa critique porte constamment sur les idées plus que sur l'art ; elle est utilitaire et patriotique ; souvent fantaisiste, et toute subjective. La poésie « populaire » est pour lui la seule qui compte ; d'où bien des partis pris ; mais il garde le sens de la mesure devant les théories mythiques de Jacob Grimm, et ses idées sont justes. Il sait apprécier Hölderlin et Kleist. Le livre de M. Leidke est consciencieux et sera utile.

P. V. T.

Le gérant : Henri Leduc.

Imprimé à Poitiers (France). — Société française d'Imprimerie et de Librairie

C'est avec joie que nous avions commencé à préparer ce numéro sur Racine, à un moment où l'on pouvait encore espérer que le nom du grand poète tragique apparaîtrait comme un symbole éclatant des plus nobles travaux de la paix.

Nous avons continué à l'élaborer, tandis que les nuages s'accumulaient sur l'horizon. Si maintenant, en pleine guerre, nous le faisons paraître à sa date, malgré les difficultés que nos lecteurs devineront sans peine, qu'on veuille bien voir dans notre effort non seulement le désir que nous avons d'être fidèles à nos promesses et à nos devoirs, mais encore notre volonté de perpétuer la grande tradition française. Que ces études sur Racine soient donc, pour tous nos amis proches ou lointains, le témoignage de notre culture et la preuve de notre vitalité.

Paul Hazard, professeur au Collège de France.
J.-M. Carré, professeur à la Sorbonne.
Ch.-H. Leduc, directeur de la maison Boivin.

RACINE
ET LA CRITIQUE ITALIENNE

Les traductions italiennes de Racine sont assez nombreuses : aucune cependant, à vrai dire, ne dépasse la médiocrité (il est vrai que De Sanctis déclarait : « Racine non si traduce ») et, même si on ne l'avait déjà fait, l'étude de ces traductions offrirait peu d'intérêt. Au contraire, il peut être très intéressant de rappeler les jugements qui ont été donnés en Italie sur la poésie racinienne : quelques-uns sont importants, et ne devraient pas être ignorés de ceux qui étudient Racine ; mais tous servent à nous démontrer quel écho a eu cette poésie dans l'âme des Italiens [1].

Certes, hors de France, l'œuvre de Racine n'a été accueillie, dans aucun pays, avec une compréhension aussi pleine qu'en Italie. Dès la fin du XVIIe siècle et au début du siècle suivant, nous pouvons trouver des témoignages de cette faveur : bien plus, il est digne de remarque que ces lettrés qui pour repousser les censures des critiques français sur notre littérature se firent les champions de l'honneur national, n'ont jamais caché leur admiration pour Racine. C'est ainsi que le marquis Orsi, qui opposa ses *Considérations* à *La manière de bien penser* du Père Bouhours en provoquant une polémique célèbre, fut sinon le premier, du moins un des premiers traducteurs de Racine : il mit en italien et fit repré-

1. Sur cet argument v. Vincenzo de Angelis, *Per la fortuna del teatro di Racine in Italia, notizie e appunti,* dans les *Studi di filologia moderna,* vol. VI (1913), pages 33-48 ; id., *Critiche, traduzioni ed imitazioni italiane del teatro di G. Racine durante il secolo XVIII,* Arpino, 1914 ; L. Ferrori, *Le traduzioni italiane del teatro tragico francese nei secoli XVII e XVIII,* Paris, 1925 ; M. Fubini, *Jean Racine e la critica delle sue tragedie,* Torino, Sten, 1925.

senter *Bajazet* sous le titre de *Rossana* à Bologne en 1697 ; ainsi qu'il le rappelle dans ses *Considerazioni*, il avait l'habitude de lire dans sa villa, avec ses amis, des tragédies grecques et des tragédies de Corneille et de Racine, et de discuter avec eux sur les mérites respectifs de ces œuvres. De même, Eustachio Manfredi dans sa lettre à Orsi : il y critique le goût moderne français, peu apte à sentir ce qui est vraiment poétique, mais il fait une exception pour la poésie dramatique qui est moins lointaine que la poésie lyrique du langage de la prose, et il reconnaît, en ne faisant que quelques réserves sur Corneille, l'excellence des poètes français en cette matière [1]. Muratori enfin, qui fut le premier à concevoir l'idée de réfuter les jugements de Bouhours, rappelle Racine dans sa *Perfetta poesia* avec des paroles d'admiration, et cite des passages remarquables par leur beauté.

Il conseillait aussi à ceux qui voulaient acquérir « la rare vertu de la délicatesse du jugement », de lire, outre les poètes italiens, latins et grecs, les poètes espagnols et français et « surtout Malherbe, Racine, Pierre Corneille, Boileau, M. de Fontenelle » : en parlant du « goût parfait de la poésie » que la France du XVIIe siècle avait atteint, il rappelait « Messieurs Racine et Boileau » qui lui semblaient « des poètes d'un goût exquis et d'une extrême délicatesse dans leurs vers ». Il ne croyait pas, au contraire, que Corneille fût « purgato, dilicato e giudizioso » autant qu'eux, quoique « homme d'esprit très fécond et d'une qualité extraordinaire », et il le jugeait à cause de certaines parties de son œuvre « plutôt déclamateur que poète tragique » : tandis qu'il faisait allusion, sans le nommer, à Racine, dont il se rappelait les préfaces de *Britannicus* et de *Bérénice*, dans une page de sa *Vita* de C. M. Maggi, où il loue son auteur d'avoir choisi pour ses dernières comédies des « faits simples et non embrouillés, en compensant,

1. « Ben faceste spiccarlo nella villeggiatura dell'anno trascorso allorchè leggendo noi unitamente le tragedie di Sofocle e d'Euripide ne dimostraste con dotte ragioni, come in alcune parti erano stati superati que due tragici greci dai due primari francesi ; allorchè (dico) si confrontarono l'Edippo di Sofocle con quello di Corneille e l'Ifigenia e l'Ippolita di Euripide con que'simili argomenti che avea maneggiati Racine (*Considerazioni del Marchese G. G. Orsi sopra la maniera del ben pensare nei componimenti del P. D. Bouhours*, Modena, Sogliani, 1735, vol. I, p. 5). » Le jugement de Manfredi se trouve dans le même vol. à la p. 668.

en cent autres manières l'absence du merveilleux qui forme l'unique but de certains écrivains ». Il termine son discours en disant : « Operavano in tal guisa gli antichi sì Greci che Latini, *in ciò imitati dà più saggi Franzesi de' nostri tempi* ». L'idéal dramatique de Racine était, on le voit, aussi le sien : pour lui, ainsi que pour la France de Louis XIV, Racine, le « sage » Racine, Racine « uomo di purgatissimo gusto » devint un des poètes exemplaires [1].

Il se faisait ainsi interprète du goût de l'Italie du XVIIIe siècle, qui, telle la France de la même époque, admira Racine comme un des poètes les plus purs et les plus parfaits, et le plaça sur les cimes de cet Olympe poétique que chaque génération, chaque siècle aime à se former. Cela se comprend : à des lecteurs qui étaient encore timides en face de la poésie d'Homère et de Dante et qui n'étaient pas préparés à comprendre la poésie de Shakespeare, Racine, le dernier grand poète de l'Europe moderne, qui avait fondu si admirablement dans son œuvre l'expérience artistique des trois siècles d'humanisme et l'intérêt de son temps pour l'introspection psychologique, devait paraître (et il l'était en effet) un des poètes les plus grands et, parmi tous, le plus proche du goût moderne. Les exigences qu'il satisfaisait étaient aussi celles des lecteurs italiens avec lesquels il avait en commun une si grande partie de sa culture : en Italie ainsi qu'en France, Racine nous est présenté dans plus d'un jugement comme « le poète de la raison », le poète « parfait », ou au moins comme le plus proche de la perfection. A ses côtés, les autres poètes révélaient leur insuffisance aux yeux de ces critiques ; dans les comparaisons qu'en Italie aussi on fit entre Corneille et lui, c'est à lui presque toujours que la palme était décernée. Nous avons vu Muratori : telle était aussi la pensée d'Antonio Conti qui portait sur Corneille le jugement suivant :

Pier Cornelio ha fatto grand'uso della meraviglia nelle sue tragedie e sebben'egli imitando gli autori spagnoli più che i greci e i

1. L. A. Muratori, *Della perfetta poesia italiana*, Milano, Soc. Tip. dei Classici italiani, 1821 (Pr. éd. 1706), vol. II, p. 240 ; id., *Vita di C. M. Maggi*, Milano, Malatesta, 1700, p. 101. Sur ces jugements de Muratori je me permets de renvoyer le lecteur à mes *Studi sulla critica letteraria nel Settecento*, Firenze, Civiltà moderna, 1934, pages 20-21.

latini, abbia sovente introdotto un mirabile troppo smisurato e romanzesco, tutta via l'esperienza di tanti anni dimostra ai francesi che le tragedie di Cornelio dilettano forse per quella ragione che piacciono le statue colossali benchè rozze e irregolari nelle lor vastissime membra [1].

Il avait une tout autre admiration pour Racine qui n'était certes pas « rude et irrégulier ». Nous nous attendrions à un semblable jugement de la part de Métastase, qui imita peut-être plus fréquemment Corneille à cause de la dissimilitude de leurs esprits, mais qui se rappela aussi plus d'une fois Racine, et surtout le Racine de *Bérénice* ; mais lorsqu'on lui demanda d'exprimer sa pensée sur cette comparaison obligée, il s'esquiva diplomatiquement en donnant une réponse qui n'est pas, à vrai dire, très originale [2]. Tout autre fut le cas de Baretti : soit qu'il s'agît de l'auteur qu'il avait traduit, soit qu'il éprouvât pour lui une véritable sympathie, mais surtout pour le plaisir de contredire l'opinion de la majorité, il se mit à défendre hardiment Corneille dans la préface à sa traduction, non sans donner quelques coups de griffe à Racine :

E qui, giacchè viene in taglio, dirò che da molti francesi Racine non solamente è agguagliato a Corneille, ma posto in grado più alto ; ed io gli ho per poco meno che pazzi quanti e'sono, chè gli è vero che Racine è molto più corretto ed esatto nella lingua che non Cornelio, ma i suoi romani, i suoi macedoni, i suoi indiani, i suoi greci, ed i suoi turchi stessi tutti sono francesi ; e poi quel loro sospirare e piangere continuamente, quelle lor seccagini d'amore non solo a lungo andare mi spiacciono, ma mi muovono e mi saziano di troppo. Racine di rado, di radissimo s'alza e dà nel grande e nel sublime, ed è sempre uguale, sempre va terra terra ; e se nelle sue poche tragedie non hai difetti del *Pertarite* e dell'*Agesilao*, è lontano, altresì lontanissimo dall'avere le maravigliose bellezze della *Rodoguna*, dell'*Orazio*, del *Cinna*, del

1. *Le quattro tragedie composte da A. Conti*, Firenze, 1751, p. 463.

2. « Non m'appartiene in conto alcuno l'autorità ch'ella vorrebbe di aggiudicare a Corneille o a Racine il primato sul teatro francese. I loro nazionali trovano tutta la grandezza di Sofocle nel primo e tutta la verità d'Euripide nel secondo. Quello infatti riempie d'idee più luminose la mente dello spettatore e questo sa agitarne il cuore con affetti più veri, onde son essi due artefici egualmente eccellenti ma per diverso cammino. (P. Metastasio, *Lettere*, Nizza, 1786, vol. II, p. 86, Lettre à l'abbé Morani, 11 janvier 1770). »

Pompeo, del *Nicomede* e dell'altre belle incomparabili tragedie del Cornelio. Il quale, e per feconda invenzione e per elevata fantasia e per una certa forza di ragionare tutta sua si lascia indietro assai e Racine e tutti gli altri tragici francesi fra i quali ve ne ha alcuno che io sarei tentato di anteporre a Racine. L'*Atalia* e l'*Esterre* di Racine sono, a mio giudicio, le due sue più belle tragedie, sparse di frasi e di sentenze tolte da' santi libri ; ma tuttavia sono molto inferiori al *Poliutte* di Corneille. E per conchiuderla io chiamerò sempre Racine il poeta delle dame, e Cornelio il poeta, anzi il maestro degli uomini [1].

Mais cette page n'est qu'un paradoxe que Baretti, selon son habitude, trace sans aucun égard, avec des arguments bons et mauvais, pour s'opposer à un lieu commun de son temps, l'éloge de Racine comme poète parfait et exemplaire. Nous retrouvons le jugement commun dans les iambes latins *Mercurius De poetis tragicis* du jeune Cesarotti, qui, tout en reconnaissant un mérite égal aux deux poètes, insiste davantage sur les défauts du théâtre français dont Corneille n'a pas su se débarrasser complètement : « At vitia sarcit omnium Cornelius Magnasque labes maxima luce obruit Mixtusque saepe nubibus tangit polum. Par laude dispar artibus Racinius Naturae blanda serpit in pectus via » [2] ; nous le retrouvons encore dans la *Storia critica dei teatri antichi e moderni* de Napoli Signorelli qui, dans son chapitre sur Racine, exprime bien l'opinion de son siècle, non sans quelque accent original :

Nelle tragedie del Corneille grandeggia la virtù, e l'eroismo vi si tratta come una sublimità che riscuote ammirazione : ma vi si accoppiano certi amori per lo più subalterni che riescono freddi e poco tragici. In quelle del Racine trionfa un amor tenero, semplice, vero, vivace, forse non sempre proprio per il coturno perchè non sempre principale e furioso, ma sempre idoneo a commuovere. Il felice pennello del Racine con grazia e diligenza al vivo e maestrevolmente ritrae la delicatezza delle anime sensibili..... Racine ebbe il vantaggio del raro dono della grazia che la natura concede a'suoi più cari allievi, Apelle, Raffaello, Correggio, Pergolesi, Racine.....

1. G. Baretti, *Prefazioni e polemiche*, a cura di L. Piccioni, Bari, Laterza, 1911, p. 52.
2. M. Cesarotti, *Opere*, Firenze, Molini e Landi, 1810 ; vol. 33, p. 287.

Pour Napoli Signorelli aussi, Racine représentait un des sommets de la poésie, et, après avoir touché quelques défauts de ses tragédies, il se demandait ce qui serait resté à faire à la postérité si Racine, qui avait étudié si heureusement le cœur de l'homme et la poésie des Grecs et qui possédait « les dons si rares du style et de la grâce », n'eût pas eu ces défauts. « Combien peu de tragédies souffrent la comparaison avec *Iphigénie*, *Athalie*, *Britannicus*, *Phèdre* ! » ajoutait-il, et il concluait son chapitre sur Racine en repoussant dédaigneusement les critiques de l'espagnol Garcia de la Huerta, pour qui Racine n'avait d'autre mérite qu'une scrupuleuse obéissance aux règles et manquait des qualités essentielles d'un vrai poète, c'est-à-dire de force, de *masculinidad* d'esprit, de vivacité et de feu d'imagination [1].

Ces pages sont l'éloge de Racine le plus complet et le plus médité qu'on ait écrit dans l'Italie du XVIIIe siècle : mais tandis que Napoli Signorelli, comme nous le verrons, ne consent pas à sacrifier les poètes grecs au poète qu'il célèbre, d'autres critiques et lecteurs italiens, ainsi que leurs contemporains français, ne se firent pas scrupule de ne considérer les tragédies grecques admirées par Racine que comme une ébauche imparfaite des tragédies raciniennes. En rappelant les lectures théâtrales qu'il faisait avec ses amis, Orsi avait déjà exprimé l'opinion que les tragiques français avaient surpassé les grecs en quelques endroits, mais personne n'a soutenu le parti des modernes en Italie aussi résolument que Cesarotti. Dans une de ses leçons, après avoir rappelé tout ce qui lui semblait être les défauts des tragédies grecques, il opposait à celles-ci les tragédies françaises et particulièrement celles de Racine et il en célébrait les louanges avec enthousiasme.

Quam prudenter selecta argumenta ! quam solerter deducta actio ! ut artificiosa simplicitate evolvitur ut varie implicatur ut feliciter solvitur ! quam exquisiti mores et ad audientium animos efficiendos aptissimi : quae partium conformatio, quae membrorum necessaria connectio, qui porro aestus affectuum ! quae oppositarum implexarumque cupiditatum reciprocatio et conflictatio,

1. P. Napoli Signorelli, *Storia critica de' teatri antichi e moderni*, Napoli, Orsino, 1811, t. 7, pages 180-199 (1 éd. 1777).

qua spectatores suspensi anclantes fluctuantes ad exitum usque suavissima perturbatione detinentur ! Sed totam hanc litem [c'est-à-dire la discussion sur la supériorité de deux théâtres] facile diremerit qui Euripidis Iphigeniam in Aulide, Andromachem et Hippolytum cum Iphigenia Andromache et Phedra Racinii comparare velit [1].

La mentalité rationaliste du classicisme devait nécessairement conduire à de semblables conclusions qui étaient implicites dans la conception d'une poésie parfaite et exemplaire : une telle critique, en outre, ainsi qu'on le voit dans cette page de Cesarotti, tendait à relever dans le poète qu'elle admirait, « le poète de la raison » ! certaines qualités, telles que la régularité de l'action, et la construction savante des actes et des scènes, de préférence à d'autres plus proprement poétiques et plus aptes à révéler son originalité.

Il semble y avoir contraste entre l'admiration déclarée si fréquemment pour Racine et les critiques si souvent adressées à certaines de ses tragédies, à quelques-uns de ses personnages ou à des détails de son théâtre. Il ne faut pas oublier cependant que c'était la tendance de la critique du temps, à laquelle on a reproché justement d'être plus disposée à mettre en lumière les défauts qu'à relever le caractère positif et original d'une œuvre d'art ; cette tendance était accentuée dans presque tous les écrits qui nous occupent, par le but que ces critiques poursuivaient, et qui n'était pas tant de donner un jugement désintéressé sur les tragédies de Racine, que de tracer un type de tragédie parfaite pour le proposer comme idéal aux futurs poètes tragiques italiens :

Il teatro francese, écrivait par exemple Antonio Conti, dans la préface à son *Giulio Cesare*, secondo la testimonianza di quasi tutte le nazioni, è finora il più purgato e il più florido che si vegga in Europa. Il Corneille e il Racine l'han provveduto di tragedie eccellenti per l'invenzione e per gli affetti. Ma molto ancora, a mio credere, manca alla loro perfezione e non so quanto all'idea perfetta di tragedia convenir possa il dialogo in rima, la molteplicità de' confidenti, e gli eroi soverchiamente amorosi. Il dialogo in rima è forse inevitabile alla lingua francese — ; ma

1. Cité par V. Alemanni, *Un filosofo delle lettere* (M. Cesarotti), p. 1, Torino Loescher, 1894, p. 52-53.

per l'altre due dispendono dall'ingegno de' poeti. Nell'*Athalei* del Racine, la miglior tragedia che nel secolo di Luigi XIV siasi composta, manifestamente si vede che senza amori e senza confidenti si possono istruire gli spettatori e farli piangere [1].

C'est donc au nom de cette « idée parfaite de la tragédie », que ces critiques, dont certains estiment Racine comme le poète le plus proche de la perfection, relèvent en lui des défauts que les tragiques italiens devront éviter. Comme Conti, comme les critiques français du temps, ils ne cessent de revenir sur ce qui semblait être dans le théâtre de Racine conforme aux conventions ou aux préjugés de son époque et de son peuple, mais qu'il était impossible de justifier rationnellement, c'est-à-dire l'emploi des confidents, l'intérêt presque exclusif pour la passion de l'amour (et dans ce cas des scrupules moraux s'ajoutaient aux raisons esthétiques), les amours épisodiques qui détournaient l'intérêt de l'action principale, la transformation des héros de l'antiquité en courtisans élégants et raffinés. C'était là des points sur lesquels tous ces critiques étaient d'accord, tout en différant cependant dans le ton plus ou moins sévère de leurs censures : Bettinelli lui-même était avec eux, bien qu'il ait tâché de justifier ce qui avait semblé blâmable à d'autres, en évoquant la cour de Louis XIV comme l'inspiratrice du théâtre du temps, dans une page d'une saveur tainienne [2]. De même,

1. Antonio Conti, vol. cit. p. 351. Ces discussions sur la tragédie ont été étudiées par A. Galletti, *Le teorie drammatiche e la tragedia in Italia nel secolo XVIII*, Cremona, 1901.

2. « La sua corte fu sin verso il principio del secolo tutta galanteria bellicosa sin dalla gioventù che unì l'armi e gli amori in sommo grado, diede un'aria di romanzo alle sue gesta e alle sue debolezze, rinnovò con più forza l'ardor guerriero coll'amoroso perchè il rivestì di tutta la sua magnificenza e possanza. Quest'epoca è memorabile per tutte l'arti e le lettere perfezionatesi da grandi ingegni... Tra questi furono più luminosi Cornelio e Racine essendo il teatro la scuola più generosa ed efficace pei constumi della nazione. Furono anch'essi romanzieri in mezzo alla sublimità delle loro mirabili tragedie per seguire il predominante dominio de' regi esempi pe' quali furono le donne e gli eroi confusi insieme sì nella storia che immortalò del pari i Condé, i Turenna, i Villars e le Vialliere, le Montespan, le Maintenon come sono immortali i Rinaldi, gli Orlandi, i Goffredi colle Bradamanti, colle Alcine, colle Armide romanzesche. Tal fu dunque il teatro ove Cornelio esaltò l'amorose avventure colle guerriere ma più queste che quelle e Racine più quelle che queste giugnendo a dipingere la passione più tenera e propria del re nella sua Berenice, in Esther e altrove con quel pennello adorabile... (Saverio Bettinelli, *Opere edite e inedite in prosa e in versi*, Venezia, 1800, tom. XIII (*Lettere sui pregi delle donne*), p. 238-239). »

dans son écrit *Del teatro italiano* (et dans la rédaction antérieure en français, sous forme de lettre adressée à l'Infant Philippe de Parme), Bettinelli justifiait le caractère amoureux du théâtre français tout à fait conforme au goût de ses spectateurs, tout en ne l'approuvant pas complètement : moins générique cependant est son observation sur le Racine, si souvent critiqué, des amours épisodiques :

La sovrana bellezza dello stile di Racine e l'incanto dei suoi versi armoniosi sempre e sempre eleganti e pieni d'un sentimento del par delicato che vero e naturale riscaldarono quelle scene di languido affetto e inopportuno e quelle dicerie d'Antioco, di Xifare, di Farnace, d'Ippolito stesso [1].

Mais le style racinien était-il toujours enchanteur et irréprehensible ainsi que le croyait Bettinelli et n'était-il pas au contraire plus d'une fois blâmable soit en lui-même soit en rapport avec le dialogue dramatique ? Les critiques italiens n'avaient pas épargné leurs censures à des vers tels que « Brûlé par plus de feux que je n'en allumais » ou « Le flot qui l'apporta recule épouvanté » : mais nous trouvons une critique plus systématique dans Calepio qui, dans son *Paragone della poesia tragica italiana con quella di Francia* [2], se proposa de formuler un jugement sur les deux théâtres en étudiant séparément les qualites et les défauts de chacun d'eux dans leurs parties principales, c'est-à-dire le choix des sujets, les péripéties, les épisodes, les mœurs, le style. Dans cette dernière partie de son ouvrage, il fait remarquer ce qu'il y a de conventionnel et d'artificiel dans le langage tragique français, accepté aussi par Racine, de qui il tire plus d'un exemple. Les reproches faits au style de Racine que les Romantiques répéteront jusqu'à satiété, remontent à Calepio, qui poursuit avec sévérité, comme peu convenable à la poésie en général, et à la poésie dramatique en particulier, les périphrases, les épithètes inutiles, les « concetti » qui refroidissent les paroles des personnages passionnés, l'abus de termes abstraits et de métaphores conventionnelles. Il y

1. *Opere*, t. 19, p. 83.
2. Pietro de' Conti di Calepio, *Paragone della poesia tragica d'Italia con quella di Francia e sua difesa*, Venezia, 1770 (1 éd. 1735).

avait dans cette critique, qui concernait moins le langage concret de Racine que le langage générique du théâtre français, le danger de confondre ce qui n'est que le matériel de la langue racinienne avec la langue effective du poète et de condamner, comme le fait Calepio, des passages de Racine, d'une véritable beauté poétique. Ce n'est pas seulement Calepio, mais aussi des critiques et des lecteurs plus illustres qui ont été incapables de sentir que des expressions apparemment abstraites ne le sont pas dans le style de Racine à cause de la chaleur d'une vraie passion (« Elle pleure en secret le mépris de ses charmes » !), et que les locutions les plus usées du jargon amoureux du théâtre, même les *feux !* même les *chaînes !*, acquièrent souvent dans ses vers par la vertu de son style, un accent poétique et individuel. Il nous est facile de reconnaître l'erreur théorique de Calepio, mais dès le XVIIe siècle, Napoli Signorelli, après avoir rapporté son jugement, fait une distinction entre Racine et les autres poètes français tragiques :

In questi, écrit-il, quel perpetuo tessuto di astratti i quali diventano persone e la ripetizione dei medesimi tropi forma l'unico fondo del loro stile ; ma Racine le accompagna con altre maniere poetiche calcando da granpoeta le tracce degli antichi tragici che studiava e si proponeva per modelli e censori. Non è perciò meraviglia che egli avesse portato a così alto punto l'espressione, l'eleganza, l'armonia e la vaghezza dello stile e il patetico [1].

Ces critiques se demandaient aussi si dans le poète de la raison tout était vraiment régulier et raisonnable et ils indiquaient des incohérences dans l'intrigue, dans le caractère des personnages, dans les discours qu'ils prononcent : Calepio, par exemple, pense que le personnage d'Eriphile amoindrit la compassion pour Iphigénie, qui devrait être le sentiment dominant de cette tragédie, et que de même la compassion pour Monime nous empêche d'éprouver un semblable sentiment pour Mithridate ; Muratori remarque l'incohérence du caractère de Thésée et Conti l'artifice du discours d'Oreste dans la dernière scène d'*Andromaque*, dans lequel il lui semblait sentir plutôt l'art du poète que la fureur d'un

1. Ouvr. cit., p. 193.

homme atteint par une folie soudaine [1]. Toute réserve cependant tombait en face d'*Athalie* ; même le sévère Calepio croyait qu'« elle était plus que tout autre dans le goût de l'antiquité, pour la simplicité aussi bien que pour l'ordre », et Conti, comme nous l'avons vu, la jugeait comme étant la plus proche de la perfection.

Ce dernier précisément nous a laissé avec son analyse d'*Athalie* un écrit dans lequel la poésie de Racine n'est pas étudiée par incidence mais à dessein, non pas comme un exemple à suivre ou à éviter, mais en soi-même. Au cours de cette analyse, Conti renvoie le lecteur à son traité sur la tragédie et il fait allusion à ce même traité dans sa lettre au cardinal Bentivoglio, dans laquelle il exprime l'intention de composer une œuvre où il exposera une analyse critique non pas seulement des tragédies grecques, mais aussi des tragédies latines, italiennes, françaises et anglaises.

L'analyse des tragédies grecques, ajoute-t-il, est bien plus utile au progrès de l'art dramatique que toutes les théories abstraites, mais l'examen du théâtre ancien ne suffit pas si l'on n'y ajoute pas celui du théâtre moderne qui nous donne l'occasion de remarquer ce qui plaît parce qu'il s'accorde avec nos lois, avec nos mœurs, avec les maximes de notre religion et de nos gouvernements [2].

Nous ne savons pas ce qui a été écrit de ce traité : mais la conception de l'ouvrage suffit à nous montrer la largeur des idées de Conti, qui dans la dissertation sur l'*Athalie* de Racine nous a laissé un essai de cet ample traité resté, ainsi que bien d'autres de ses ouvrages, à l'état de simple projet [3].

Quel est le sujet de cette tragédie ? se demande Conti. L'enfant Joas : tout tend vers lui et tous les autres personnages n'ont d'autre pensée que de le perdre ou de le sauver. De même que l'impulsion est une, de même l'action est une, car elle dépend en entier de Joad. On pourrait, il est vrai, croire que la prophétie du grand prêtre n'est qu'une cir-

1. Calepio, ouvr. cit., pages 18-21, 33 ; Muratori, ouvr. cit., t. II, p. 335; Conti, ouvr. cit., p. 198.

2. Conti, ouvr. cit., p. 348.

3. *Dissertazione sull'Atalia del Racine tradotta nella lingua italiana*, dans A. Conti, *Prose e poesie*. Venezia, 1756, t. II, pages 144 et suivantes.

constance épisodique, mais elle a, au contraire, une grande connexion avec le sujet principal, parce qu'elle démontre clairement l'assistance divine dont Joad avait besoin pour diriger et achever une entreprise supérieure à ses forces.

La compassion et la terreur remplissent l'âme du spectateur qui a pitié de l'enfant et craint à chaque instant de voir sa perte : les deux passions augmentent dans *Athalie* à mesure que l'action s'accélère vers sa fin et elles arrivent à leur point culminant dans les dernières scènes. L'unité d'intérêt et l'unité d'action, c'est-à-dire les unités essentielles dans une tragédie, ne manquent pas dans cet ouvrage ; les unités de temps et de lieu ne font pas même défaut, bien qu'elles ne soient que des mesures extrinsèques. Cette tragédie est singulière aussi parce que Racine y a rassemblé tout ce que l'Ancien Testament contient de grandiose et de tendre ; mais la doctrine en soi ne forme pas la beauté d'une œuvre de théâtre. Le fondement d'une tragédie, c'est le contraste des personnages et des passions que le poète doit graduer et résoudre : l'art par lequel Racine a su remplir cette tâche est admirable.

Dans le premier acte, Joad expose le sujet de la tragédie et, ce qui est le comble de l'art, l'exposition est toute en action : par exemple le récit que Josabeth fait de la façon dont fut sauvé le petit Joas lui est suggéré par la crainte qu'elle a maintenant de le perdre. Dans le second acte, le songe, les artifices néfastes de Mathan, les interrogations et les menaces d'Athalie mettent en mouvement l'action à peine commencée : dans le troisième, la perturbation est tellement accrue par les questions de Mathan et par les craintes de Josabeth que le trouble est à son comble : la confiance de Joad en Dieu et les signes évidents de l'assistance divine que sa prophétie révèle, contrebalancent les sentiments opposés, au point que l'action est en équilibre et que le spectateur est au plus haut point d'incertitude. Dans le quatrième acte, la reconnaissance de Joas prépare la fin de l'action qui toutefois est interrompue par le siège du temple et par l'emprisonnement d'Abner, de sorte que ce n'est que dans le cinquième acte qu'Athalie, aveuglée par l'avarice et par la jalousie, sans réfléchir sur le piège qu'on lui tend, tombe dans les mains du grand prêtre. Ainsi, la gradation est parfaite :

jusqu'à la fin, le spectateur demeure incertain entre deux sentiments : il voit d'un côté le danger de Joas et l'insuffisance des moyens employés pour le sauver, de l'autre la confiance de Joad et la justice de la cause : de cette façon, la tragédie suscite en lui l'idée de la Providence.

Et quels sont les caractères ? Les deux caractères principaux sont Athalie et Joad, d'autant plus marqués qu'est plus vive l'opposition entre les deux personnages, entre la sûreté calme du grand prêtre et l'impulsion, la cruauté, la confiance dans ses propres forces, de la reine : le songe irrite la fureur et le désespoir d'Athalie et finit par l'aveugler : nous voyons de cette façon la faiblesse féminine de cette reine et le châtiment de Dieu, mais il y a dans cette tragédie un autre contraste, qui sert au développement des caractères, le contraste entre Joad et Josabeth : cette dernière qui montre une crainte et une tendresse maternelle croissant à mesure que croît le danger de son petit protégé, contribue à rendre plus grandiose la figure de Joad. Même les personnages secondaires servent à la peinture des personnages principaux : Mathan est le satellite d'Athalie, ainsi qu'Abner est aux ordres de Joad. Mathan excite la fureur d'Athalie, Abner se montre prêt à seconder Joad, mais tandis qu'Athalie s'abandonne aveuglément aux conseils de Mathan, Joad ne révèle pas sa dernière pensée à Abner : ainsi le poète nous rappelle indirectement le contraste principal.

Conti poursuit son analyse en s'arrêtant sur les situations de la tragédie, et sur l'enchaînement des scènes ; il juge parfaite de même que l'intrigue et les caractères, la versification « sublime, tendre, pompeuse », et il rejette le jugement de ceux qui blâment le style de cette tragédie comme trop chargé d'épithètes, en rappelant que Racine se montre par ce langage tout pénétré de l'esprit biblique ; nous retrouvons certes le même poète dans les autres tragédies, dit Conti, mais malgré la beauté des vers, malgré la maîtrise dans la peinture des caractères, elles comportent des défauts qui les rendent inférieures à *Athalie*. *Andromaque*, par exemple, n'a pas un but auquel tout tend : la mort de Pyrrhus n'est qu'une circonstance née d'un dédain dont on n'a pas l'idée dans l'exposition et dans le nœud de l'action : dans *Britannicus*, le vrai sujet est la disgrâce d'Agrippine, dans *Phèdre*

l'amour d'Hippolyte pour Aricie dédouble inopportunément l'action.

L'excellence d'*Athalie* et de toutes les autres tragédies de Racine nous apparaît plus évidente, pense Conti, qui écrivait en 1720, lorsque nous les comparons aux tragédies qu'on a composées après lui. La poésie a disparu avec Racine de la scène française. « A sa place, le roman est entré » : « Je veux dire », écrit Conti « tant de nœuds embrouillés qui font une tragédie entière de chaque acte, tant d'agnitions dont l'une détruit l'effet de l'autre, tant de caractères qui ne sont que des abstractions ou de simples noms. » Que dire ensuite du style des dernières tragédies françaises toutes cousues d'épigrammes et d'antithèses et qui abondent de ces ornements prétentieux qu'Horace condamnait ? Que dire encore de la versification affectée et si loin de la noblesse et de la simplicité raciniennes ?

Conti composa cette dissertation et la traduction d'*Athalie* (qui est bien inférieure à son analyse) lorsqu'il était l'hôte de Mme de Caylus. C'est par elle, instruite dans la déclamation par Racine, qu'il eut bien des renseignements sur le poète, sur ses leçons, sur ses jugements, sur la représentation de la tragédie ; certes Racine n'aurait pu désirer une critique meilleure que cette dissertation qui nous montre le poète et son commentateur d'accord dans un même idéal d'art ; la finesse du critique sembla rivaliser avec la finesse du poète. Aujourd'hui encore, la dissertation de Conti peut nous aider à bien comprendre *Athalie*, bien qu'elle nous laisse, ainsi que les autres essais de la critique classique, un sentiment d'insatisfaction. Conti lui aussi est bien plus attentif à l'art qu'à la poésie, à la construction savante de la tragédie qu'à la personnalité du poète. Mais ce sont là les bornes de la critique classique que, même lui, l'un des critiques les plus perspicaces et les plus inquiets de son temps, ne peut surpasser : telle qu'elle est, sa dissertation demeure avec quelques pages de Voltaire et de Diderot ce qu'on a écrit de mieux sur Racine au XVIIIe siècle [1].

1. « This critical examination of « Athalie » belongs to the finest examples of applied criticism in a modern esthetic sense in the entire Settecento and does reach an ideal evaluation not to be scorned even now. » (Hugh Quigley, *Italy and the Rise of a New School of Criticism in the 18th Century*, Perth, 1921, p. 69).

Pour faire sentir le besoin d'une définition plus précise de la poésie racinienne, il était nécessaire qu'on fît une nouvelle expérience de poésie : la connaissance des poètes nouveaux devait susciter des doutes sur le « poète parfait » et même sur l'idée de perfection ; mais elle devait en même temps pousser les lecteurs à se demander en quoi consiste le charme unique de la poésie de Racine, par quels caractères elle se distingue de celle des autres.

*
* *

La poésie de Racine a une large part dans la culture artistique des Italiens du XVIIIe siècle : toutefois dans le cours de ce siècle on prononce de temps en temps un nom nouveau, celui de Shakespeare, qui représente l'aspiration encore incertaine et indéterminée vers une forme d'art différente de celle qui jusqu'alors était admirée [1]. Baretti dans la *Frusta letteraria* le rappelle au voltairien Denina comme celui de « un poeta e nel tragico e nel comico da star a fronte sol soletto a tutti i Corneli, i Racini e a tutti i Molieri delle Gallie », ou bien d'un « di que' trascendenti poeti *whose genius soars beyond the reach of art* » : et dans le *Discours à M. de Voltaire*, tout en se professant un admirateur sincère de Corneille et de Racine, il esquisse dans sa défense passionnée de Shakespeare, au nom de la variété et de l'immensité de la nature, que Shakespeare reproduit fidèlement [2], une critique du théâtre français qui, selon lui, est trop uniforme et trop monotone dans ses sujets et dans son langage conventionnel. Et le nom de Shakespeare, l' « Eschille anglais », le « singulier poète qui, quand il veut épouvanter, détruit par ses fières, concises et vibrantes expressions toute prévention, toute défense », revient bien souvent dans la *Lettre à V. Alfieri*, de Ranieri de' Calsabigi, lequel cependant jugeait le théâtre français supérieur à tout autre, mais n'en était pas tout à fait satisfait. « Vi è molta narrativa, écrit-il, molta declama-

1. Sur Shakespeare et la critique italienne voir Lacy Colison Morley, *Shakespeare in Italy*, Stradford-on-Avon, 1916 et S. A. Nulli, *Shakespeare in Italia*, Milano, Hoepli, 1918.

2. G. Baretti, *La Frusta letteraria*, a cura di L. Piccioni, Bari, Laterza, 1923, vol. I, p. 222 ; *Prefazioni e polemiche*, pages 234-235 et *passim*.

zione, poco movimento, pochissima azione..... La tragedia francese è forzata, inceppata ne'legami d'una decenna che hanno là immaginata. Il discorso poetico è spesso, anzi quasi sempre, elegante ; ma quasi sempre si raggira in querele amorose sottilmente sillogizzate. »

Comme preuve de ses affirmations, il citait la quatrième scène du premier acte d'*Andromaque* « una delle più belle tragedie dell'immortale Racine » [1]. Il ne soupçonnait même pas que ce qu'il remarquait comme un défaut pouvait être une caractéristique et que, au fond, l'idéal qui perçait dans son discours, celui d'une tragédie qui aurait mêlé la régularité du théâtre racinien avec l'action de Shakespeare, était une absurdité : c'était la même erreur que Voltaire avait faite en souhaitant lui aussi de porter dans les *déclamations* de la tragédie française un peu de l'*action* du théâtre anglais. Mais dans tous les cas, son discours nous offre un témoignage du goût de son temps qui n'était plus tout à fait satisfait de la perfection racinienne ; ses jugements sont partagés par le poète auquel il s'adressait et chez qui il croyait découvrir une certaine affinité avec Shakespeare, Alfieri, qui ne trouvait pas dans Racine ainsi que dans les autres poètes tragiques français « caldo continuato d'azione ». Il est vrai qu'il ajoutait dans la même lettre, que dans les belles scènes d'*Andromaque* et presque toujours dans Racine on trouve « un maneggio grande d'affetti » [2]. Cette « chaleur d'action sans défaillance » qu'Alfieri recherchait en vain dans les tragédies de Racine, c'était en effet sa tragédie à lui que ni Racine, ni tout autre poète ne pouvait lui donner : c'était cette impulsion d'une volonté désespérée par laquelle ses héros se précipitent les uns contre les autres et auxquels ne sied pas le langage ordonné et lumineux des personnages raciniens, maîtres d'eux-mêmes jusque dans le tumulte des passions, mais bien une violence singulière du langage et du rythme. Alfieri

1. V. Alfieri, *Tragedie* coi pareri dell'autore, del Calzabigi e del Cesarotti e con prefazione di F. Maggini, Firenze, Le Monnier, vol. II, pages 466-468.

2. V. Alfieri, *Lettere edite e inedite* a cura di Mazzatinti, Torino, Roux, 1890, p. 76-77. (Lettre à Mario Bianchi, 25 novembre 1785.) Après les mots cités, Alfieri poursuit : « Quell'Ermione ha delle scene con Pirro ben calde e meravigliose ; e quelle tragedia benché abbia manifestamente il difetto della duplicità d'azione e sia lunga, pure è una delle più interessanti di Racine. »

s'est souvenu, en faisant le portrait de Clytemnestre, des paroles de Phèdre, qui, opprimée par la conscience de son péché, se voit devant Minos et à lui, son père, attribue l'horreur qu'elle éprouve pour son propre crime, si grand que l'Enfer lui-même semble l'ignorer.

Minos juge aux Enfers tous les pâles humains.
Ah ! combien frémira son ombre épouvantée
Lorsqu'il verra sa fille à ses yeux présentée,
Contrainte d'avouer tant de forfaits divers
Et des crimes peut-être inconnus aux Enfers.

Mais dans son *Oreste* celle qui rappelle le juge infernal et les supplices qui attendent la femme coupable, ce n'est pas Clytemnestre, mais bien Électre qui repoussa sa mère, laquelle implore en vain l'affection et la pitié de sa fille au nom de sa propre douleur et de ses remords.

Fosse anche eterno il pianto
Nulla saria.....
..... il premio intero
Ti si riserba di Cocito all'ombra...
.....
Là al tuo giunger vedrai fremer degli avi.
L'ombre sdegnose : udrai de'morti regni
L'inesorabil giudice dolersi
Che niun tormento al tuo fallir s'adegui.

Ce qui était dans le poète disciple de Port-Royal le scrupule angoissant d'une âme devient dans le poète italien une arme de bataille : la tragédie n'est plus dans la conscience de la pécheresse, mais dans le heurt de ces deux volontés désespérées [1].

Certains esprits demeuraient perplexes en face de cette nouvelle poésie à laquelle ils opposaient la poésie du passé : par exemple, le vieux Bettinelli, qui saisissait l'occasion de

1. Sur Alfieri et Racine voir : Moioli, *Jean Racine e V. Alfieri*, con prefazione di F. Neri, Clusone, 1922 ; U. Calosso, *L'anarchia di Vittorio Alfieri*, Bari, Laterza, 1924, pages 38-41 ; M. Fubini, *Jean Racine*, etc., pages 54-55, 168 ; id., *V. Alfieri* (*Il pensiero e la tragedia*), Firenze, Sansoni, 1937, pages 178-179.

manifester encore une fois son admiration pour Racine [1] : mais, comme cela est naturel, l'erreur opposée devint plus fréquente et la comparaison entre le poète plus ancien et le moderne induisit plusieurs esprits à juger le premier trop peu énergique, trop maniéré, trop exclusivement occupé de sujets amoureux. Alfieri semblait (même à des critiques français comme Geoffroy) avoir accompli cette réforme théâtrale désirée pendant tout le XVIIIe siècle, en délivrant la tragédie des éléments qui avaient semblé être le fruit de conventions absurdes : sa tragédie débarrassée de confidents, plus rapide et plus violente, plus sévère dans sa nudité, était plus conforme à l'idéal néo-classique que la tragédie racinienne qui s'était trop docilement conformée, semblait-il, aux exigences du théâtre et de la société du XVIIe siècle. On oubliait que les conventions d'usage se retrouvent dans toute œuvre d'art et que Racine avait bien des fois, comme font tous les poètes, transformé en poésie même les éléments requis par les habitudes théâtrales ou par les exigences de la société de son temps.

Pour ne citer qu'un seul exemple, on oubliait que les confidents, objet de tant de censures, deviennent dans Racine un moyen approprié à l'expression de sa poésie, de même qu'un élément architectural imposé par des raisons étrangères à l'art se transforme par la force de l'imagination en un motif artistiquement nécessaire dans l'édifice. Il n'y avait certainement pas de place pour les confidents dans la tragédie d'Alfieri ; mais pourquoi les considérer comme un défaut dans les tragédies de Racine, tragédies au rythme beaucoup plus lent, qui semblent exiger de leurs héros et de leurs héroïnes ces confessions, ces analyses tourmentées, ces effusions passionnées ?

1. « Vergognomi di non esser commosso a pietà mai, di non mai sperar il gusto d'una lagrima, goder le delizie della malinconia, della commozione intima del cuore, come sempre m'avviene leggendo Racine e talora Cornelio e Voltaire. Che terribile ingegno, vo dicendo, che forza, che fierezza d'animo grande ! che nuovo poeta, che poesia diversa da tutte l'altre ! Ov'è quel piacere dell'anima in esse trovato, quel segreto fascino, quell'amabile illusione insinuatasi al cuore anche negli argomenti sublimi, gravi, morali, quel gusto perfetto, che mi dà Virgilio massimamente nel quarto libro, così terribile, o Racine nel Britannico, nella Fedra, nell'Atalia, non meno terribili ? O quei poeti non son poeti, o non l'è l'Alfieri sicuramente. (*Opere*, t. XX, *Lettera al Can. De Giovanni sulla nuova ed. delle tragedie dell'Alfieri*), p. 232. »

Alfieri même qui, cependant, admirait Racine, attribuait ce qui lui semblait être des défauts et presque un amoindrissement de son originalité, à la société dans laquelle le poète avait vécu et à la protection de son roi : « Il tragico francese, écrivait-il dans le traité *Del principe e delle lettere*, mosso da impulso artificiale sotto la protezione e approvazione d'un principe, scriveva imitando e tremando ; e quindi per dilettare e non offendere un popolo non libero e snervato, egli traduceva in tratti sdolcinati di amore i più focosi e sublimi tratti della greca energia [1]. » Un jugement semblable sortira de la plume de Mme de Staël quand, quelques années après, elle écrira à propos de Racine : « Le plus beau génie du monde, Racine, ne se permettait pas des conceptions aussi hardies que sa pensée peut-être lui aurait suggérées, parce qu'il avait sans cesse à l'esprit ceux qui devaient le juger » [2] ; et avec plus de résolution que l'un et l'autre, et avant eux, Herder en Allemagne avait repoussé avec dédain les jugements traditionnels sur le poète parfait : « On croit que Corneille et Racine n'auraient pas été si grands sans la protection du roi et de la cour, je crois au contraire qu'ils auraient été bien plus grands qu'ils ne le sont, si le goût de la cour n'eût pas dominé dans leur siècle. Ils auraient osé davantage ; ils se seraient fiés beaucoup plus à leurs forces : ils ne se seraient pas conformés au goût des loges et du parterre ; ils auraient été, je l'admets, plus irréguliers, plus exposés aux erreurs, mais aussi plus originaux [3]. » Il y avait, comme on voit dans ces jugements, un nouvel idéal non seulement d'art, mais de vie, qui se résumait dans les termes de liberté, originalité, génie ; même la perfection, l'élégance, le goût de Racine devenaient une raison de méfiance et inspiraient des doutes sur son originalité réelle.

L'amour du naturel, de la spontanéité, de l'originalité faisait qu'on reprenait avec un esprit nouveau la comparaison de Racine avec les poètes tragiques de la Grèce qu'il avait imités et qui avaient été jugés si inférieurs à lui par des

1. V. Alfieri, *Opere*, Torino, Paravia, 1903, vol. X, p. 93.

2. Mme de Staël, *Œuvres*, Paris, Lefèvre, 1838, t. II (*De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*), p. 318.

3. G. Herder, *Sämtliche Werke*, herausgegeben von Suphan, Berlin, 1871, vol. II, p. 211.

critiques comme Voltaire et Cesarotti : nous avons entendu Alfieri parler des « sublimes passages de l'énergie grecque », mais aussi un critique tel que Napoli Signorelli, dont nous avons rappelé l'éloge de Racine et qui ne sort pas par ses conceptions et par ses goûts de la sphère de la critique classique, se refuse à ne voir dans ce théâtre qu'une ébauche imparfaite et en revendique la beauté originale. Sa position est analogue à celle de Geoffroy en France, qui s'oppose au voltairien La Harpe, tout à fait incapable de comprendre la poésie d'Euripide : lui aussi voudrait que les lecteurs modernes ne fussent pas insensibles à la beauté ancienne et que *Phèdre* et *Iphigénie* ne fissent pas oublier les tragédies euripidiennes. Déjà, dans son *Histoire des théâtres anciens et modernes*, il remarquait, par exemple, que plusieurs beautés d'Euripide, comme la douleur de Thésée et la mort de Phèdre, ou la scène tragique d'Hippolyte mourant, n'apparaissent pas dans la tragédie française et que le récit de la mort du héros est « vagamente ornato ma con sobrietà e naturalezza nel greco e soverchiamente pomposo nel tragico francese ». « Il greco », écrit-il, « a me sembra assai più internato nella verità dell'orribil caso. E questo ne addita lo spirito de' Greci ognora intenti a copiare con esattezza la natura e lo spirito dei moderni propenso a spingerla oltre, a *manierarla*, a preferire al vero lo specioso [1]. »

Malgré sa sympathie pour Racine, malgré sa volonté déclarée de rendre justice à toutes les différentes manières de poésie, il arrivait ainsi à célébrer une œuvre au détriment de l'autre, le poète ancien au détriment du moderne. Cela se voit mieux dans les comparaisons qu'il traça plus tard d'*Hyppolythe* et de *Phèdre* et des deux *Iphigénies* [2] :

La favola complicata della *Phèdre*, écrit-il, tuttochè bellisima è ben lontana dal soffrire senza svantaggio il confronto della semplicità dell'*Ippolito* che con graduazione affrettandosi verso lo scioglimento accresce e porta all'ultimo punto il patetico... Il dialogo dell'*Ippolito* conviene bellamente al confabulare materiale

1. Ouvr. cit., t. I, p. 159.

2. *Delle migliori tragedie greche e francesi traduzioni e analisi comparative di* Pietro Napoli Signorelli, t. I, *Analisi comparativa dell' Ippolito greco e della Fedra francese*, Milano, Stamperia al Genio, 1804, t. III, *Analisi delle due Ifigenie in Aulide, greca e francese*, ibid., 1805.

ed il dialogo francese sembra per lo più un tessuto di molte arringhe, formato a vicenda dagli attori e rare volte vi si notano risposte vibrate e concise e che feriscono e tirano l'ammirazione di che troviamo degli esempi nelle tragedie dell'Alfieri.... Procede il grego tragico sempre con verosimiglanza e con passi necessari ben connessi e indispensabili : il francese ricorre alla morte di Teseo non ad altro opportuna che ad incoraggiare Fedra a dichiararsi amante [1].....

La Harpe s'était demandé avec étonnement pourquoi Euripide n'avait pas fait Achille amoureux dans son *Iphigénie* : Napoli Signorelli, au contraire, remarque que l'amour de l'Achille racinien donne à son caractère un mélange qui amoindrit la grandeur héroïque de l'Achille grec et que toute l'action en reçoit un dédoublement d'intérêt, contraire à la singulière simplicité des anciens. Il fait des observations analogues sur le personnage d'Eriphile et sur la jalousie d'Iphigénie pour sa rivale. « Dans la tragédie française, tout ce qu'elle a de commun avec la tragédie grecque est admirable, pense-t-il ; mais ce que Racine a ajouté afin de se conformer au goût de son temps contraste avec la beauté simple et sévère de ces scènes vraiment tragiques [2]. »

On ne peut pas nier que des pages comme celles de Napoli Signorelli, ainsi que celles de Geoffroy, fussent opportunes pour faire comprendre la beauté des tragédies grecques aux lecteurs qui en avaient perdu le goût, et on ne peut pas nier non plus que quelques-unes de ses critiques n'aient atteint le but : mais ce que Napoli Signorelli oublie, soit qu'il loue, soit qu'il blâme Racine, c'est que les tragédies de ce poète sont tout à fait différentes de celles d'Euripide et qu'elles doivent être jugées uniquement en elles-mêmes : Schlegel lui-même dans sa célèbre comparaison des deux Phèdres ne sut pas éviter une erreur semblable.

Quoi qu'il en soit, Racine, sans être oublié, fut moins aimé et moins étudié pendant cette époque, dans laquelle la connaissance de poètes nouveaux et des poètes anciens, jusqu'alors oubliés ou mal compris, fit négliger les poètes que le XVIIIe siècle avait célébrés. Ugo Foscolo, par exemple,

1. Ouvr. cit., t. I, pages XIX-XXI.
2. Ouvr. cit., t. III, pages XXXII-XXXIII, XXXV, XC et *passim*.

le plus grand critique de l'Italie de son temps, ne prononce sur lui que quelques mots ambigus ; et il a l'air de le considérer uniquement comme l'ami trop docile de Boileau, législateur du Parnasse, ou de le confondre avec tous les poètes français pour lesquels il n'avait pas une grande sympathie, car il les jugeait trop éloignés de son idéal d'une poésie hardiment imaginative [1]. Au XVIIIe siècle, des lecteurs même médiocrement cultivés avaient été familiers avec l'œuvre de Racine que nous voyons fréquemment rappelée dans les écrits les plus différents ; des lettrés renommés, tels que Conti, Rolli, Albergati, Ippolito Pindemonte, Napoli Signorelli, avaient travaillé à la traduction de quelques tragédies de Racine : depuis lors, Racine ne fut plus pour les lecteurs qu'un poète dans le nombre. et non pas un de ceux qu'on a l'habitude de rappeler le plus fréquemment. Sans qu'en Italie il y ait eu, comme en Allemagne et en Angleterre, une critique décidément antiracinienne, une certaine prévention à l'égard de Racine put être facilement répandue au temps du romantisme : on put répéter sur lui des jugements sommaires qui étaient inspirés plutôt par cette prévention que par une connaissance directe de ses ouvrages.

*
* *

Une exception, et capitale, doit être faite cependant à ce que nous venons de dire : car Manzoni, malgré le romantisme, malgré Shakespeare, ne cessa jamais de déclarer son admiration pour Racine qui était à ses yeux « un des plus heureux génies poétiques qui aient jamais existé » [2]. Faut-il pour cela

1. Dans une lettre à la Comtesse d'Albany il semble sourire de l'épithète *divin* que les Français donnent à Racine : « *Encore un coup*, come dicono con *nobilissima* frase i tragici francesi, e più spesso degli altri il *divino* Racine ; *encore un coup* (Ugo Foscolo, *Opere edite e postume*, Firenze, Le Monnier, vol. VII, page 78). » Il fait allusion à Racine dans l'introduction à ses discours *Sulla lingua italiana*, là où il oppose aux grands poètes créateurs ces poètes plus fortunés que grands, lesquels ne sont pas autant sujets au ridicule que les poètes médiocres et sont plus accessibles à l'esprit du peuple que les poètes créateurs (*Opere*, vol. IV, p. 119). Enfin, à propos de son sentiment sur la poésie française, il faut rappeler ce passage d'une des lettres de son *Gazzettino del bel mondo* : « E perchè voi tutti a Milano dite che ho più fantasia che giudizio, e dite vero, io ho il cranio sì affollato d'immagini che c'entrano assai raramente versi francesi (inédit, *Manuscrits foscoliens de la Bibliothèque de Livourne*, vol. 16 ; sez. B., ins. 9, c. I[r].) »

2. Sur Manzoni et Racine voir l'étude de M. Trompeo, *Col Manzoni tra Virgilio e Racine* dans *Rilegature gianseniste, Saggi di storia letteraria* ; Milano, La Cultura, 1930, pages 101-127.

aussi reconnaître en lui, ainsi que pour d'autres aspects de son esprit et de sa culture, un homme du XVIIIe siècle ? Toujours est-il que Tommaseo, plus jeune que lui et de goûts littéraires différents, s'en étonnait beaucoup et presque l'en blâmait : « Non si saprebbe spiegare, écrit-il dans ses *Entretiens avec Manzoni*, com'egli ammirasse tanto il Racine, che oltre ai suoi propri e a quelli de' versificatori francesi, ha de' difetti del Tasso [1]. » Mais Racine représentait peu de chose dans la culture littéraire de Tommaseo, tandis que Manzoni avait été dès sa jeunesse familier avec l'œuvre de Racine, ainsi qu'avec toute la littérature française et particulièrement avec la littérature du siècle de Louis XIV. Il pensait certes à Racine, lorsque dans ses *Sposi promessi* il énonçait son opinion sur la renaissance littéraire de l'Italie au début du XVIIIe siècle, qu'il attribuait à la lecture des écrivains français, tandis que l'opinion commune en décernait le mérite à l'*Arcadia* et à l'imitation des poètes lyriques du XVIe siècle « La lettura degli insigni scrittori francesi che fiorirono appunto nel tempo in cui le lettere in Italia erano più stolide e più vuote, cominciò a risvegliare alcuni Italiani, a dar loro un'idea d'una letteratura nutrita di ricerche importanti, di ragionamenti seri, di discussioni sincere, d'invenzioni che somigliassero a qualche cosa di umano e di reale... [2] ») : si son explication doit être jugée unilatérale ainsi que celle à laquelle il s'opposait, elle peut cependant nous montrer quelle part ces écrivains avaient dans sa pensée.

Mais une autre digression des *Sposi promessi*, la célèbre digression sur l'amour dans les romans, où l'on parle si longuement de Racine, nous montre encore mieux ce que le grand tragique français en particulier représentait pour lui. On peut croire que ces pages sont une condamnation des tragédies amoureuses, c'est-à-dire de presque toutes les tragédies de Racine. En effet, Manzoni cherche dans le Racine de l'âge mûr un appui pour sa condamnation de l'amour dans

1. N. Tommaseo, *Colloqui col Manzoni*, pub. da T. Lodi, Firenze, Sansoni, 1929, p. 76 : pour comprendre l'allusion à Tasso il faut rappeler l'antipathie que Manzoni a toujours eue pour ce poète. M. Trompeo a relevé avec finesse les raisons des différents jugements de Manzoni et de Tommaseo sur Racine.

2. A. Manzoni, *Gli Sposi promessi*, pubb. da G. Lesca, Napoli, Perrella, 1916, p. 364 (on indique avec le titre des *Sposi promessi* la première rédaction des *Fiancés*).

les œuvres d'art ; il ne donne pas un jugement négatif de ces tragédies, même s'il conclut son raisonnement en disant que si Racine lui avait demandé le volume de ses tragédies pour le jeter dans les flammes et qu'il n'y eût eu que cet exemplaire, il n'aurait pas hésité à le lui donner [1]. Nous savons qu'il ne reculait pas devant de semblables paradoxes ; bien mieux, il se plaisait à conduire une thèse jusqu'à ses conséquences les plus extrêmes, surtout lorsqu'il ne raisonnait qu'avec lui-même comme dans ce cas (il ne faut pas oublier que ces pages appartiennent à la première rédaction du roman) : du reste toute la digression se ressent de ce rigorisme plus marqué qui est une des caractéristiques qui distinguent les *Sposi promessi* de l'œuvre définitive. Mais ce qui nous importe, tout le raisonnement qui, cependant, se termine par cette conclusion impitoyable, est conduit avec une grande sympathie pour Racine : Manzoni, qui rappelle tant de détails sur la vie de Racine, tous n'étant pas généralement familiers à des étrangers, parle du poète français comme d'un esprit fraternel, bien plus, dirais-je, comme Racine même aurait pu parler de soi, de son passé, de ses tragédies profanes [2]. Sa sympathie n'allait pas seulement à l'artiste, mais aussi à l'homme, au disciple, à l'enfant spirituel de Port-Royal, qui était revenu dans son âge mûr à ses maîtres et qui leur était resté fidèle : pour lui aussi, c'étaient des noms vénérés que ceux d'Arnauld et de Nicole. De même il y avait une prédilection pour ce Virgile dont l'esprit racinien s'était nourri.

1. *Sposi Promessi*, pages 158-160.

2. F. Ruffini rapelle à propos de cette digression l'interrogation du Chanoine Fabbri : « Chi non sente nell'eccesso di queste nobili parole l'eco degli insegnamenti e dell'educazione di Porto Reale ? » Et il ajoute : « Ma c'è qualche cosa di anche più significativo il richiamo al poeta di Port-Royal, al solo grande poeta che Port-Royal abbia avuto. Nelle vicende del Racine il Manzoni vedeva rispecchiate le proprie (F. Ruffini, *La vita religiosa di A. Manzoni*, Bari, Laterza, 1931, pages 191-192). » Dans sa digression, dans laquelle Manzoni oppose au Racine des tragédies amoureuses le Racine de l'âge mûr, en disant qu'il y a deux Racine, il rappelle parmi les fautes du premier Racine la polémique contre Nicole : « Vi sono stati due Giovanni Racine. Uno per giustificare appunto le sue tragedie, beffò degli uomini pei quali aveva in cuor suo un rispetto sentito e sostituì gli scherni personali ai ragionamenti per evitare la questione.... » Rappelons encore que Manzoni de son côté se proposa de répondre aux critiques de Nicole qui avaient irrité Racine, en traitant cette question que le poète français avait évitée. Sur la digression des *Sposi promessi*, voir aussi l'étude de C. Trabalza, *Petrarca, Fauriel e Racine nell'inedita digressione sull'amore nei romanzi*, dans le vol. *Dipanature critiche*, Bologna, 1920, pages 97-119.

Il y avait entre le poète italien et le poète français une affinité de nature et d'éducation : nous nous en apercevons en lisant l'*Abrégé de l'histoire de Port-Royal*, qui, par certains de ses traits, d'une ironie délicate, nous rappelle des passages semblables de Manzoni ; nous nous en apercevons en relisant *Athalie* sous la conduite de M. Trompeo, lequel y a trouvé de singulières analogies avec des situations et des expressions des *Fiancés*. C'est encore cette affinité qui nous frappe lorsque, en lisant *Iphigénie*, nous rencontrons certaines paroles de l'héroïne qui, par un accent d'une résignation supérieure et d'un amour pudique et profond, nous font penser, bien que fugitivement, au personnage de Lucia : celui à qui la grande amoureuse de Manzoni, Ermengarda, est présente, sent que la connaissance du théâtre racinien n'a pas été tout à fait étrangère à sa conception. Quelle part aussi l'exemple de Racine, avec ses tragédies sacrées, a-t-il eue dans la réforme dramatique de Manzoni ? Les chœurs d'*Esther* et d'*Athalie* et les justifications qu'en donne le poète dans ses préfaces, n'ont pas été étrangers à la conception manzonienne du chœur, ainsi que le pense M. Neri ; et le même critique remarque que Manzoni, lorsqu'il travaillait aux *Inni Sacri*, devait reconnaître dans le Racine des *Cantiques spirituels* son précurseur le plus grand [1].

Comment aurait-il pu partager le sentiment des autres romantiques à l'égard de Racine ? On dirait que les mots qu'il met au début de ses observations sur *Andromaque* sont une admonition pour ceux qui répétaient avec trop de légèreté les lieux communs habituels de la critique antiracinienne : « Avec l'admiration profonde que doit avoir pour Racine tout homme qui n'est pas dépourvu de sentiment poétique... » Manzoni sait distinguer ce que d'autres n'ont pas su faire.

Dans un certain système de tragédie qui est à mes yeux plutôt l'ouvrage successif et laborieux des critiques, que le résultat de la pratique des grands poètes, on attache une très grande importance à toutes ces préparations de personnages et d'événements. Mais cette importance même me paraît indiquer le faible du sys-

1. F. Neri, compte rendu de *A. Galletti, Saggi e studi*, Bologna, 1915, dans *Giornale storico della letteratura italiana*, vol. 69, p. 164-165.

tème ; elle dérive d'une attention excessive et presque exclusive à la forme, je dirai presque aux dehors du drame. Il semblerait que le plus grand charme d'une tragédie vienne de la connaissance des moyens dont le poète s'est servi pour la conduire à bout ; qu'on est là pour admirer la finesse de son jeu et son adresse à se tirer des pièges qu'un art hostile a dressés sur son chemin..... Il est triste d'entendre les critiques s'émerveiller sur ces petits apprêts et vous commander, dans leur froide extase, d'admirer l'art, le grand art de Racine. Ah ! le grand art de Racine ne tient pas à si peu de chose [1].....

Elles étaient opportunes, ces paroles de Manzoni, qui visent surtout La Harpe ; elles pouvaient servir de préface à une critique nouvelle du poète de *Phèdre* et d'*Athalie*. Encore ne sont-elles qu'un des arguments de la polémique entreprise par Manzoni contre les règles dramatiques ; et cette polémique même qu'il a conduite avec tant de finesse et de mesure, n'était-elle qu'une défense de l'idéal dramatique qu'il cherchait à réaliser. Il ne nous reste qu'à deviner les raisons de sa sympathie pour Racine : il était obligé de relever ce qui séparait le drame rêvé par lui de la tragédie classique, enfermée dans les bornes étroites de deux unités. « Ce n'est pas, il faut le dire, écrit-il dans la conclusion de sa lettre à M. Chauvet, en partageant le délire et les angoisses, les désirs et l'orgueil des personnages tragiques que l'on éprouve le plus haut degré d'émotion ; c'est au-dessus de cette sphère étroite et agitée, c'est dans les pures régions de la contemplation désintéressée, qu'à la vue des souffrances inutiles et des vaines jouissances des hommes on est plus vivement saisi de terreur et de pitié pour soi-même [2]. » Or, il lui semblait, qu'en s'enfermant dans les bornes de deux unités, le poète tragique s'exclut de ces « pures régions de la contemplation désintéressée » : l'action trop rapide, les passions nécessairement trop violentes, ne permettaient pas, pensait-il, ces moments de pause et de réflexion, dans lesquels le spectateur peut reconnaître au delà des vicissitudes des personnages, la condition commune des humains, L'action tragique perdait ainsi, d'après lui, non seulement en étendue,

1. A. Manzoni, *Scritti filosofici e critici d'arte*, per cura di G. Lesca, Firenze, Barbera, 1923, pages 43-45.
2. Ouvr. cit., p. 181.

mais aussi en profondeur : en défendant la poésie dramatique contre laquelle Nicole, Bossuet et Rousseau avaient prononcé des jugments sévères, il croyait qu'il fallait distinguer entre le théâtre français qui avait inspiré ces jugements et le théâtre de Shakespeare et de ceux qui, sur les traces de Shakespeare tendaient, ainsi qu'il le faisait, à atteindre une plus grande moralité et par conséquence une plus grande perfection artistique. « Bossuet, Nicole et Rousseau, écrit-il, come s'apposero nel dire immorali l'opere teatrali francesi, cosi errarono nel credere che il teatro sia essenzialmente immorale. I francesi dipingono gli uomini occupati ad ottenere uno scopo manifesto e quindi eccitano minore simpatia. Questa nasce più forte per i patimenti che non per i desideri e per i conati verso un intento sia d'amore sia d'ambizione o d'altro » [1]. Mais cette limitation du sujet de la tragédie n'était-elle pas imposée par le système tragique que ces poètes avaient accepté ?

Sur les conséquences de ce système, Manzoni raisonne longuement et avec des arguments nouveaux dans la lettre à M. Chauvet : « Il a été indispensable, dit-il, entre autre, de recourir à des passions excessives, à des passions assez fortes pour amener brusquement le plus violent parti. Les poètes tragiques ont été en quelque sorte réduits à ne peindre que ce petit nombre de passions tranchées et dominantes qui figurent dans les classifications idéales des pédants de la morale ». Il attribuait aussi à la loi de deux unités la part trop grande que l'amour a dans les tragédies françaises : « Cette règle, dit-il, a forcé le poète à se restreindre à un nombre plus limité des moyens dramatiques, et parmi ceux qui lui restaient, il était naturel qu'il s'arrêtât de préférence à ceux qui lui fournissaient la passion de l'amour, cette passion étant de toutes la plus féconde en incidents brusques, rapides, et partant plus susceptible d'être renfermée dans le cadre étroit de la règle. » [2] Il est arrivé ainsi, ajoute-t-il, que le poète dramatique a subordonné à l'amour tout autre sentiment

1. A. Manzoni, *Opere inedite e rare*, pub. per cura di P. Bramblila da Ruggero Bonghi, Milano, Rechiedei, 1887, vol. III, 162. Il ne faut pas oublier que ce passage n'est qu'une des notes tracées par Manzoni en vue d'un discours sur la moralité dans la tragédie qu'il n'a pas achevé. Sur ce discours, sur ses idées dramatiques, sur sa pensée sur Shakespeare, voir l'étude de M. Galletti, *Manzoni, Shakespeare e Bossuet* dans *Saggi e studi*, Bologna, Zanichelli, 1915, pages 1-139.

2. *Scritti filosofici*, ecc., 1, pages 133, 141-142.

humain, et si son sujet lui a fait quelquefois toucher quelque autre corde du cœur humain, il n'a pas développé ces motifs pour ne pas courir le risque de compromettre l'effet des émotions amoureuses auquel tendait principalement son plan. C'est ici qu'il introduit l'exemple d'*Andromaque*, dont l'action se développe autour du sacrifice d'Astyanax, mais dans laquelle le sort de cet enfant a peu de part, car il est réduit à n'être qu'un simple moyen pour relever les vicissitudes amoureuses des personnages [1]. Manzoni ne pense pas que sa critique puisse diminuer la beauté de la tragédie : étant donné ce système tragique, Racine ne pouvait pas traiter le sujet d'une autre manière : mais il est troublé par la légèreté avec laquelle les personnages d'*Andromaque* parlent du sacrifice d'une victime innocente. Un poète chrétien, et ce poète c'était Racine ! a-t-il donc pu, pour obéir à des habitudes théâtrales, rester indifférent à ce qu'il y avait de plus profondément humain dans le sujet qu'il avait choisi.

Parmi tous les poètes tragiques de l'école classique, Racine était le plus proche de son esprit [2]. Cependant il cédait aussi aux préjugés romantiques et il ne se bornait pas à démontrer avec grande finesse la supériorité d'*Othello* sur un ouvrage aussi conventionnel que *Zaïre*, et l'absurdité des prétentions de ceux qui voulaient imposer une mesure identique à toutes les tragédies, mais il semblait croire qu'il y avait dans le soi-disant système classique un obstacle au développement de la poésie, la plus profonde et la plus vraie. Qu'aurait fait Racine, s'il ne s'était pas soumis au joug des règles ?

Racine a donc porté le joug ; mais on ne voit pas qu'il l'ait aimé, et quelle raison aurait-il eue de l'aimer ? Quelle obligation a-t-il aux règles de D'Aubignac ? quelle beauté leur doit-il ? Il serait plus facile de dire en quoi elles ont contrarié et gêné son admirable

1. *Scritti filosofici.*, p. 145-159.

2. M. Galletti écrit : « Il concetto giansenista della natura umana ha reso il Racine veritiero e ardito nel ritrarre l'uomo ; coll'insegnarli a penetrare nel segreto delle anime lo ha tenuto lontano dall'ottimismo romanzesco dei due Corneille e del Quinauld. Non credo che il Manzoni sentisse tutta la grandezza poetica del Racine, offuscata forse suoi occhi dal predominio che la passione amorosa violenta sensuale e micidiale ha in parecchie tragedie dell'autore del Bajazet ; ma l'antipatia del Racine per l'ottimismo sentimentale s'accorda a meraviglia col suo ideale drammaticco. » (Ouvr. cit., p. 33.)

talent, que de faire voir comment elles l'ont aidé. On ne soutiendra pas peut-être que ce talent, si complet et si sûr, se serait égaré en s'exerçant dans un champ plus vaste. Il y aurait, je pense, plus de justice à présumer que, plus libre dans son art, Racine n'eût pas pour cela abusé des heureux dons de la nature ; qu'en traitant des sujets plus relevés et plus graves il n'aurait rien perdu de cette rectitude de jugement, de cette délicatesse de goût, qui lui font toujours trouver ce qu'il y a de plus fort dans le vrai, de plus exquis dans le naturel. Il est permis de croire que l'amour n'était pas l'unique passion qu'il pût faire parler avec éloquence ; qu'avec plus de moyens de pénétrer dans les profondeurs de l'histoire, et de suivre la marche franche et naturelle des événements tragiques, il n'aurait pas oublié le secret de ce style enchanteur, où l'art se cache dans la perfection, où l'élégance est toujours au profit de la justesse, où l'on reconnaît à chaque trait le reflet d'un sentiment profond qui démêle toutes les nuances des idées et des objets, avec le don de s'arrêter constamment aux plus poétiques [1].

Le regret de ce que Racine aurait pu faire et n'a pas fait se transforme, comme l'on voit, en un magnifique éloge du poète : mais le regret demeure, comme si Manzoni, tandis qu'il tâche en suivant les traces de Shakespeare de réaliser son idéal dramatique, se congédie de ce poète auquel il se sentait attaché par tant de liens et qu'il aurait voulu avoir encore comme compagnon dans son propre chemin.

Il y avait dans ce regret, exprimé dans une forme si manzonienne, l'idée qui n'est pas seulement de Manzoni mais aussi de tant de lecteurs et de critiques du siècle passé : celle d'une faiblesse intrinsèque du système classique et de la valeur poétique qu'aurait par soi-même le système opposé. La polémique tout à fait légitime contre ceux qui voulaient soumettre la poésie nouvelle à des schèmes immuables se transformait en un nouveau dogmatisme qui empêchait de comprendre bien des œuvres du passé. Racine, selon cette critique, aurait été grand malgré les règles, mais il n'aurait pas pu donner la mesure entière de sa grandeur précisément à cause des règles : sa tragédie, ainsi que toute tragédie classique, serait une tragédie d'autant plus restreinte que celle qui peut se développer dans des bornes plus vastes d'espace

1. *Scritti filosofici*, ecc., pages 166-167.

et de temps. On oubliait que la règle des deux unités n'avait pas été un phénomène exceptionnel dans l'histoire de la poésie, mais simplement une parmi les multiples conventions que les poètes de tout âge ont acceptées sans nuire pour cela à leur poésie : on ne s'apercevait pas que l'existence des systèmes dramatiques n'était qu'une illusion, et on tendait à attribuer à un système des valeurs poétiques qui n'appartiennent qu'aux poètes en particulier. Comme si, dans le système suivi par Shakespeare, résidait le secret de sa grandeur. Explicite ou sous-entendue, la comparaison avec Shakespeare qui revient avec tant d'insistance dans la critique racinienne du siècle passé, n'a pas peu nui à la compréhension de Racine : en effet, comment pouvait-on reconnaître la note originale, nouvelle, unique que Racine apporte dans la grande symphonie de l'art de tous les temps, si l'on considérait sa tragédie comme bornée dans un étroit espace, en comparaison avec le drame de Shakespeare ?

Suffisait-il, pour définir cette note unique et originale, d'expliquer ce qui avait semblé être des défauts ou des bornes de la poésie racinienne, telle que l'acceptation de la loi des deux unités, la préoccupation des bienséances, la prévalence des sujets amoureux, en les attribuant à l'esprit de son temps ou à celui de sa nation ? Suffisait-il, pour rendre justice à la poésie de Racine, de la célébrer pour ce qui avait paru être ses défauts, comme l'expression caractéristique de l'esprit de la France ou de la France de Louis XIV ? On trouve aussi dans des pages des écrivains italiens cette réponse romantique aux objections romantiques, à laquelle Taine donnera la forme la plus célèbre : Vincenzo Gioberti, par exemple, dans les notes où il alterne les louanges et les réserves sur la poésie de Racine en répétant ou en développant des idées de Schlegel et de Manzoni, renouvelle à propos de l'amour dans les tragédies de Racine les arguments de Bettinelli, avec plus de relief :

Il teatro fu in Francia monarchico come tutto il resto. L'ingegno dispotico di Richelieu, ma non esente da certe debolezze, inspirò da prima Corneille ; Racine fu il poeta di Ludovico XIV e fece del lato debole del cuore di questo principe l'anima della tragedia, come Bossuet impresse al suo stile e alla sua dottrina lo spirito di assoluto imperio che il monarca sotto cui viveva, im-

primeva a tutto il suo regno. Racine divenne il prediletto poeta della Francia, perchè Ludovico diede la forma alla sua Corte e la Corte a tutto lo Stato : nulla si propaga più facilmente negli animi ingentiliti che la più seducente di tutte le passioni [1].

Mais des semblables explications étaient plutôt spécieuses que solides ; et surtout, elles laissaient échapper ce qui importe le plus dans l'œuvre de Racine, c'est-à-dire la poésie, cette poésie avec laquelle Louis XIV et ses amours, la raison oratoire et la société du XVIIIe siècle n'ont rien ou bien peu à faire.

* * *

Il n'y a pas d'allusions aux mœurs du siècle de Louis XIV, ou au goût oratoire des Français dans l'essai de De Sanctis sur *Phèdre* : de même, on y chercherait en vain un rappel à la question des unités dramatiques et aux bornes qu'elles imposeraient au poète : quant à Shakespeare, De Sanctis ne le nomme que par incidence. Il sentait trop bien que ces lieux communs de la critique romantique ne pouvaient que distraire l'attention de la poésie de Racine, la grande poésie de *Phèdre* sur laquelle tout son intérêt se concentrait. Les représentations données à Turin par Adélaïde Ristori ont été l'occasion de cet essai (le souvenir nous en est aussi resté dans les *Ricordi* de l'actrice, et dans son étude sur le rôle de Phèdre [2]), mais il ne faut pas pour cela considérer ces pages comme une improvisation, car elles représentent la conclusion d'une longue méditation de notre critique, qui, bien avant des représentations, s'était intéressé à Racine et aux discussions sur sa poésie. Lui aussi avait adopté, comme les

1. V. Gioberti, *Studi filologici*, pubb. da D. Fissore, Torino, 1867, p. 288. Parmi les observations de Gioberti sur Racine on peut encore rappeler celles sur la prophétie de Joad : « Questo pezzo non è soltanto bello in se stesso e per l'armonia che ha sul rimanente del quadro, ma lo è grandemente ancora rispetto all'azione. E di vero io credo che il poeta abbia con una misteriosa e tremenda prefazione aumentato il terrore per l'incertezza dello svolgimento la quale cominciava a diminuire dopo il prospero successo che avea avuto l'appello al popolo, l'entusiasmo che animava i Leviti e la ferma confidenza che mostravano in Dio. Tutto ciò parve assicurare la bontà del successo : Racine adunque con bell'arte seppe rianimare i timori introducendo Joad vaticinante delle sventure non molto lontane, in un modo assai oscuro per ch'elle bastino a far trepidare per il rimanente dell'azione drammatica. E' questa una delle bellezze del poema, che mostra di più la profonda arte del Racine (p. 285). »

2. Adelaide Ristori, *Ricordi e studi artistici*, Torino, Roux, pages 279-301.

notes de ses étudiants nous le montrent, la conception romantique d'un système français de la tragédie et il avait remarqué, d'accord avec les Romantiques, quelques défauts de ce système : l'exclusion des sujets tirés de l'histoire moderne et française, la monotonie et l'uniformité dans la représentation des sentiments qui, toujours poussés à l'extrême, finissent par tous se ressembler, l'importance trop grande donnée aux formes propres de la vie sociale du temps, au détriment d'une expression sincère et simple des passions universelles de l'homme : mais en même temps, il tâchait de rester indépendant de ses prédécesseurs et il se refusait à condamner le système français comme faux et non poétique [1]. Pourquoi, se demandait-il, faut-il blâmer les Français de ce qu'ils n'ont pas reproduit l'esprit antique dans les sujets mythologiques ? « Cela était impossible ; et dans leur théâtre, malgré l'apparence mythologique, il y eut le drame humain, non plus la lutte entre l'homme et la destinée, mais entre la passion et la volonté qui la dompte. » Pourquoi discuter s'ils ont représenté bien ou mal le monde ancien ? « La sola questione seria è se si abbia innanzi una creazione poetica e tragica, ed è indifferente se la verità storica sia stata o no osservata. » L'erreur des Français avait été, selon lui, de n'avoir pas toujours compris l'essence de leur système et d'avoir traité des sujets qui ne s'y prêtaient pas. « Lessing, remarque-t-il, avait critiqué Voltaire à cause du système tragique qu'il avait suivi ; mais *Horace* de Corneille, *Phèdre* et *Athalie* de Racine et d'autres tragédies très belles prouvent que ce système n'était pas un obstacle absolu. » Son indépendance de jugement pouvait cependant se manifester plus librement dans l'examen de la tragédie de Racine que, toujours plus attentif aux œuvres qu'aux systèmes, il étudie avec une grande diligence. Il n'admirait pas tout : lui aussi, avec tant d'autres romantiques (qu'on se rappelle le Sainte-Beuve du *Portrait*), pensait que Racine a péché « par une trop grande chasteté de style qui dompte le sentiment, le rend froid et incapable de produire des impressions vives ». « Anzi, ajoute-t-il, « dove è portato dall'indole sua allo stile passio-

1. Francesco De Sanctis, *Teoria e storia della letteratura*, lezioni tenute in Napoli dal 1839 al 1848, ricostruite sui quaderni della scuola da B. Croce, Bari, Laterza, 1926, vol. II, pages 171-173, 176-182, 193.

nale, si arresta, temendo di troppo commuovere gli spettatori e di togliere il velo nel quale avvolge i suoi oggetti. I suoi personaggi rifuggono dalla spontaneità del parlare, fanno discorsi preparati ; l'eleganza vince in essi il calore e la verità; onde i lunghi interminabili discorsi, che escono dalle loro bocche eloquenti. »

Si grande était la difficulté, même pour un De Sanctis, de vaincre les préventions d'une éducation romantique et de comprendre les raisons du style de Racine, qui n'est point timide, qui n'est point froid, mais qui est l'expression adéquate de la passion consciente de ses personnages ! Toute réserve de De Sanctis tombait cependant en face d'*Esther* et d'*Athalie*, « vraies dans l'action, dans la forme, dans les discours » ; il pensait que ce n'était que dans ces dernières pièces que le poète s'était délivré de toute contrainte et de tout préjugé.

Les tragédies précédentes ne le persuadaient pas tout à fait : *Britannicus*, par exemple, prouvait une étude attentive de l'histoire, mais le caractère de Néron lui semblait être représenté plus en historien qu'en poète, plus dans son extériorité que dans l'intimité, et il pensait que l'élément historique ne se fondait pas assez bien avec l'élément amoureux. Il découvrait le même désaccord dans les autres tragédies historiques, *Bérénice*, *Bajazet*, *Mithridate*, surtout dans cette dernière où l'un des deux éléments ne prévaut pas comme dans les autres, et où les personnages de Mithridate et de Pharnace lui semblaient peu poétiques : « Monime, disait-il, è la sola figura poetica, la quale sebbene non faccia altro che continuamente lamentarsi, pur ci consola, perchè la presenza della poesia vera è sempre desiderata. » Avec Monime, il rappelait Bérénice et Iphigénie : comment le même poète a-t-il pu créer des personnages si différents, comme Roxane et Phèdre ?

Rossana e Fedra non somigliano alle altre figure femminili di lui : e si resta meravigliati nel vedere come il Racine, che tanto amava l'innocenza e la delicatezza, abbia tentato soggetti di quella sorta : le furie dell'amore passionale e della gelosia. E nella *Fedra* egli giunge altresì a rendere in forma alta e nobile le smanie impudiche della protagonista.....

On perçoit dans ces leçons un contraste entre les préven-

tions et les thèmes critiques du romantisme d'une part et de l'autre un goût vif et sincère de la poésie, qui est prêt à la reconnaître partout où elle se fait sentir. Déjà s'annonce une vision personnelle de la poésie racinienne.

En lisant les tragédies de Racine, il dit entre autres choses, et il répétera dans son Essai : « Nous nous apercevons que ce qu'il a créé est la partie vive et poétique de son œuvre, tandis que ce qu'il a modifié ou enlevé aux Grecs est faible et faux. » Mais dans son Essai [1], toute incertitude a disparu : et il peut, avant d'aborder son interprétation de *Phèdre*, montrer combien absurdes sont les discussions habituelles, et définir en même temps avec une grande clarté la tâche de la critique telle qu'il la conçoit. Schlegel s'était proposé dans sa *Comparaison des deux Phèdres* de prouver que le système français était hybride et contradictoire et que Racine avait été conduit par ce système à gâter irréparablement la tragédie d'Euripide : « Ne s'était-il pas mis dès le début sur une fausse route » ? se demande De Sanctis. Pour lui, il ne s'agissait pas de discuter de la bonté ou de la légitimité d'un système, mais de la valeur poétique d'une œuvre de poésie ; il ne s'agissait pas de se demander si Euripide ou Racine avait mieux traité le drame d'Hyppolite et de Phèdre, mais si *Phèdre* avait une raison de vie, une vie à elle. D'autres avaient loué Racine parce que sa conception était moderne et chrétienne, mais ils n'avaient pas répondu aux censures de Schlegel, pensait De Sanctis, parce qu'ils n'avaient pas démontré que son œuvre était une œuvre de poésie originale. « Voilà un magnifique travail d'architecture. Vous me dites, sentencieusement : Voyez ; c'est une cathédrale en style gothique. Merci bien. Mais il y a des cathédrales gothiques très laides, il y en a de médiocres et il y en a de très belles. De même, une conception peut être moderne et chrétienne et, en même temps, sotte et médiocre. » Ainsi écrivait-il ; et il ne cessait de rappeler le lecteur fourvoyé par les discussions des critiques à la considération de l'individualité de

1. L'essai *La Fedra di Racine* fut publié dans la *Rivista contemporanea* de Turin, vol. V, anno III (1856), pages 597-615 ; il a été réimprimé dans le volume F. de Sanctis, *Scritti vari inediti o rari* a cura di B. Croce, Napoli, Morano, 1898, pages 223-246, et récemment dans le IIe vol. des *Saggi critici* a cura di N. Cortese, Napoli, Morano, 1930, pages 7-31.

l'œuvre d'art, de ce qui forme la beauté unique du chef-d'œuvre racinien. L'année auparavant, il avait pris la défense de *Mirra* d'Alfieri contre des critiques français qui ne voyaient dans cette tragédie qu'une copie mal réussie de *Phèdre* : de même, il revendique dans cet essai l'originalité de la conception de Racine contre les critiques romantiques et même contre les critiques classiques qui, tout en louant, ne l'avaient pas bien reconnue. Alors il avait écrit : « La scoperta della passione nella *Fedra* è il punto di partenza, nella *Mirra* è la catastrofe. Racine ha per campo tutta la storia di une passione colpevole in tutte le sue gradazioni dal punto ch'essa è conosciuta : Alfieri ha per campo la storia oscura e a lampi d'una passione abominevole fino al punto che sia conosciuta » : et déjà dans ces pages il avait en passant repoussé aussi l'autre parallèle mal fait entre Euripide et Racine :

In Racine Venere è una parola rimasta per tradizione..... il fondo del dramma è lo svolgimento progressivo di una passione colpevole, ma non mostruosa..... Nella tragedia del Racine non ci è il sentimento di ciò che il fatto ha in sè di mostruoso e d'innaturale, non ci è nè presso il poeta nè presso gli spettatori. Quindi il poeta ha potuto alzare a Fedra il velo di cui l'ha ricoperta Euripide [1].....

Dans l'essai sur *Phèdre*, il développe magnifiquement cette idée, avec une logique serrée, mais sans l'ombre d'esprit doctrinaire : l'amour pour la création de Racine, qu'il a défendue contre les préjugés et les préventions, lui inspire un discours éloquent qui n'est pas inférieur à celui de ses célèbres essais sur les personnages de Dante. Il rappelle les critiques faites à Racine, sur les langoureux discours d'Hippolyte, sur la faiblesse du caractère de Thésée, sur le récit de Théramène, etc., mais il croit entendre de la bouche même de Racine la réponse triomphale à toutes ces objections : « Je ne veux pas discuter : je vous concède tout cela, mais je peux vous réduire au silence d'un seul mot : J'ai créé Phèdre. »

E Racine ha ragione. Il significato della sua tragedia non è in

1. De Sanctis, *Saggi critici*, Napoli, Morano, 1916, p. 195.

una vasta totalità, in cui tutti i personaggi conservino un valore assoluto, come in Euripide, ma è tutto in un solo personaggio, con cui e per cui esistono gli altri. Questi sono frammenti d'uomini che hanno tanto di vita, quanto basti a dar risalto a questa o a quella qualità del personaggio principale. Ippolito ed Aricia si debbono amare, perchè in Fedra si possa mostrare la gelosia ; l'interesse poetico del loro amore è nell'effetto che produce in una terza persona. Teseo deve morir e risuscitare, perchè ciò è necessario allo sviluppo della passione di Fedra. Vi sono poeti che anche a questi accessori sanno dare una certa vita propria, come Shakespeare ; Racine li ha trascurati ; e che importa ? Egli ha creato Fedra ; e perchè la sua tragedia non è fondata sulla vasta concezione greca, poichè essa è tutta e solo in Fedra, egli ha fatto un capolavoro..... Permettetemi ch'io sorrida quando sento dire : gran cosa che ha fatto Racine ! ha creato Fedra ! Ma egli l'ha tolta di peso da Euripide..... Che più ? Dite che non solo ha tolte ad imprestito le situazioni, ma le immagini, i pensieri, i sentimenti. E poi ? Non mi avete provato ancor nulla..... La grandezza del poeta non è nei materiali che egli adopera ma nella loro fusione organica che faccia di quelli una persona viva, effetto di un'attività interiore di una spontaneità produttrice che dicesi genio. Fedra è una fuggevole apparizione in Euripide ; ella è tutta una tragedia in Racine ; essa sola tutto un mondo drammatico. Abbiamo la storia di un'anima appassionata in tutta la sua ricchezza. La sua passione è colpevole e lo sa ; la sua anima è scissa fra due forze pari, la passione e il senso morale. Date a questa donna un carattere risoluto e la tragedia muore sul nascere..... Tale è la Fedra di Euripide : nella stessa scena ascolti i suoi lamenti, scopri il suo segreto, e la sai morta. Questa fermezza di propositi manca alla Fedra francese ; Schlegel gliene fa colpa ; ed ha torto...

Chateaubriand seul peut-être avait pénétré aussi profondément que lui dans l'âme de Phèdre, mais sa définition célèbre : « C'est la pécheresse tombée vivante dans les mains de Dieu » devient dans De Sanctis une ample description de l'âme de Phèdre qui veut et ne veut pas, qui est forte à cause d'une passion plus qu'humaine et qui est en même temps faible et incapable de se dominer. Toutes ses contradictions, qui avaient semblé à Schlegel des défauts artistiques (et ces critiques avaient été répétées par Hegel dans son *Esthétique*), sont expliquées et comprises par De Sanctis comme des manifestations de ce caractère. « Lorsque vous croyez que la

passion a le dessus, voilà le sens moral qui réapparaît sous la forme du remords, et tandis qu'elle maudit la passion, le désir brille dans ses yeux. C'est une lutte insurmontable qui est plus forte que sa volonté et qui la jette à la merci du hasard et en fait un jouet des événements. » De Sanctis ne saisit pas seulement l'idée de la tragédie, mais il en comprend le langage dans toutes ses nuances : il sent que Phèdre est une créature poétique même dans le sens le plus restreint du mot :

Tra le più poetiche creature di Racine è la Fedra, la passione ha accesa la sua fantasia ed è in un perpetuo concitamento ; dalla sua bocca niente esce che non abbia una faccia, che non si vegga. Nè è già fantasia di lusso, che si esprima in tropi e in immagini, difetto di poeti che hanno molta immaginazione e poco cuore come nell'*Aristodemo* il Monti. Così abbiamo un lirismo artificioso che fa oltraggio al vero..... In *Fedra* è il sentimento che move la fantasia e palpita al disotto dell'imagine : pochi hanno espresso con la stessa verità di Racine questo connubio tra il cuore e l'immaginazione.

De Sanctis va au cœur de l'inspiration poétique de Racine : de même, il sait comprendre en maître l'accent différent qu'ont les images dans la bouche de la protagoniste et dans celle des personnages secondaires, là où il rapporte le récit qu'Hippolyte fait de son amour, en le jugeant « une belle description dans des vers magnifiques, qui ne fait pourtant pas impression parce qu'elle reste sans développement ».

Peut-être, s'il s'était arrêté davantage sur ce « mariage du cœur et de l'imagination », aurait-il mieux compris la partie mythologique de la tragédie : il aurait reconnu que Racine aime à voir ses créatures tragiques enveloppées par la lumière de la poésie antique et que les images du mythe et de l'histoire forment le fond nécessaire de ses tragédies. Dans tous les cas, son essai représente une étape d'une grande importance dans l'histoire de la critique racinienne : ainsi que l'écrit justement M. Neri, « c'est De Sanctis qui nous a donné l'interprétation initiale de *Phèdre*. Et on doit la méditer pour comprendre non seulement *Phèdre* mais la tragédie de la passion telle qu'on la trouve dans Racine : de la passion unique, qui, par elle-même, a la puissance de créer un monde

à son image, dans laquelle tous les personnages n'ont de vie que par le rapport qu'ils auront avec elle » [1].

* * *

Après quoi nous ne trouvons plus, dans la critique du siècle passé, de jugements dignes de remarques : une fois les discussions romantiques assoupies, ce n'est qu'en France que l'intérêt pour Racine resta vivant. Mais, avec le nouveau siècle, en Italie, ainsi qu'en France même, ainsi que chez les peuples parmi lesquels la gloire de Racine fut toujours contestée, il semble que le goût de la poésie racinienne se soit renouvelé et affiné. Elles appartiennent à d'autres temps, les définitions par lesquelles on tâchait de justifier l'admiration pour le poète de *Phèdre*, « le poète de la raison », « le poète du siècle de Louis XIV », et aussi la plus récente, celle qui faisait de lui un peintre réaliste des passions ; mais l'admiration est restée et elle est devenue plus consciente et plus sûre. Personne ne répéterait aujourd'hui en Italie les jugements sommaires de l'âge romantique : Racine est devenu, sinon le poète exemplaire, du moins un des poètes qui semblent révéler mieux que d'autres la sérénité et la pureté propres à la poésie. Benedetto Croce commence précisément son essai sur Racine, en déclarant combien cette poésie aurait d'effet bienfaisant sur le goût des lecteurs d'aujourd'hui, et récemment encore dans un essai sur Hugo [2] il attribuait l'antipathie de Hugo pour Racine à la gêne qu'il éprouvait en entendant cette voix qui semblait être un reproche fait à son goût baroque. Cette sympathie pour le poète d'*Athalie* a inspiré à M. Croce l'essai dans lequel il esquisse brièvement et avec efficacité la physionomie poétique de Racine, et celui, plus détaillé, sur le personnage d'Andromaque, qu'il analyse avec amour et délicatesse [3]. Ces essais, dont je ne peux faire, ainsi que des autres

1. F. Neri, *Il De Sanctis e la critica francese*, dans le *Giornale storico della Letteratura italiana*, vol. 79, pages 232-233.

2. *La Critica*, vol. XXXVIII, 1939, p. 168 (Victor Hugo, *Booz endormi*).

3. *La poesia del Racine* dans la *Critica*, vol. 1927, XXVI, pages 64-68, réimprimé dans le vol. *Ariosto, Shakespeare e Corneille*, Bari, Laterza, 1929, IIe éd. ; *Studi su poesie antiche e moderne*, X, *Racine, Andromaque* (A. I, sc. IV) ; dans la *Critica*, vol. XXXVII, a. 1938, pages 161-170 ; v. aussi *La « Merope » de Pomponio Torelli et l'Andromaque de Racine* dans la *Revue des études italiennes*, t. III, 1938, pages 255-58.

études récentes, qu'une mention fugitive, ne sont pas cependant isolés : avant et en même temps qu'eux, un renouvellement d'intérêt pour Racine s'est manifesté dans l'œuvre d'autres lettrés. M. Neri, dont je me rappelle un cours universitaire sur Racine, bien nourri et très personnel, donné il y a plus de vingt ans, a exposé les lignes essentielles de sa pensée sur Racine dans l'article de l'*Enciclopedia italiana* : il a consacré aussi à Racine des pages très remarquables dans l'étude déjà citée sur *De Sanctis et la critique française*, et, dans un article sur la *Vie de Racine* de Mauriac ; dans l'introduction à son commentaire d'*Iphigénie*, en nous parlant avec tant de finesse et de nouveauté de l'image de pureté que Racine a poursuivie dans cette tragédie, il nous a donné un chapitre de cette œuvre sur Racine que ses écrits nous font espérer [1]. Dans la même collection, M. Pellegrini a publié *Bérénice* avec une introduction et un commentaire très soignés : à M. Lugli nous devons un beau portrait de Racine dans la collecion de *Profili* de l'éditeur Formiggini, et nous avons déjà eu l'occasion de citer l'étude de M. Trompeo sur Racine et Manzoni. Puis-je enfin rappeler mon volume : *Jean Racine e la critica delle sue tragedie*, dans lequel je me suis proposé d'esquisser le caractère de la poésie racinienne et de tracer l'histoire de la critique du poète [2] ? Différentes par leur valeur et par leurs buts, ces études, je crois, peuvent témoigner que le goût de la poésie racinienne n'est pas moins vif aujourd'hui en Italie, que dans les temps de sa plus grande popularité.

Mario Fubini.

1. *Enciclopedia Italiana* : art. *Jean Racine* ; *Il De Sanctis e la critica francese* (déjà cité) ; *Chi è Racine* ? réimprimé dans les *Saggi di letteratura italiana, francese, inglese*, Napoli, Loffredo, 1936 ; Jean Racine, *Iphigénie*, con un saggio introduttivo e commento di *F. Neri*, Firenze, La Nuova Italia, 1932.

2. Jean Racine, *Bérénice* con un saggio introduttivo e commento di C. Pellegrini, Firenze, La Nuova Italia 1931 ; V. Lugli, *Racine*, Roma, Formiggini, 1926 ; P. P. Trompeo, *Col Manzoni tra Virgilio e Racine* (déjà cité) ; M. Fubini, *Jean Racine e la critica delle sue tragedie*, Torino, 1925.

RACINE VU PAR LES ANGLAIS DE 1800 A NOS JOURS

Le dix-huitième siècle anglais a vu plusieurs efforts — dont l'un a obtenu un très grand succès [1] — pour mettre Racine sur la scène. Ce siècle a vu également des admirateurs anglais et écossais, qui aimaient dans l'œuvre racinienne les qualités françaises qu'ils trouvaient les plus exquises. Mais il a vu également s'établir le parallèle Racine-Shakespeare, grâce en grande partie à des controverses auxquelles Voltaire se trouve mêlé et,en conséquence, la disparition d'un idéal commun qui avait occupé tant d'esprits supérieurs et vers lequel tendait à un moment donné l'esprit européen. Le parallèle Corneille-Racine n'importe plus sur le plan de la littérature européenne. Il a d'abord fait place au parallèle Corneille-Shakespeare ; et c'est Racine qui, se substituant dans le cours du XVIIIe siècle à Corneille, s'est dressé en face de Shakespeare comme symbole de son pays, à l'aurore du siècle qu'on appellera « le siècle des nationalités ».

*
* *

Le premier des Anglais que nous rencontrons — qui est, à vrai dire, un Écossais, William Jeffrey, célèbre rédacteur de l'*Edinburgh Review* — représente bien le sentiment de l'incompatibilité de l'un et de l'autre idéal de tragédie. Et notons que Jeffrey, qui — n'en déplaise à Stendhal — n'a guère une attitude « romantique » et se rapproche par son

1. La *Distrest Mother* d'Ambrose Philips, version anglaise en vers blancs d'*Andromaque*, jouée pour la première fois à Drury Lane, le 17 mars 1712.

tempérament de contemporains français comme Geoffroy et Dussault, a une estime réelle pour Racine qui n'est pas sans rapport avec celle d'autres Écossais d'une génération antérieure : David Hume et Adam Smith. Mais il accepte le parallèle établi ; et comme on le voit par un article de 1813 [1], il n'hésite pas entre Shakespeare et Racine. Il admet — comme Dryden, Dr Johnson, Mrs Montagu et tant d'autres encore avant lui — que Shakespeare aurait été mieux sans défauts ; mais malgré ces défauts, dus surtout à son siècle, il le met hors de pair, et ne croit pas utile de poursuivre la controverse :

We humbly conceive it to be a complete and final justification for the whole body of the English nation who understand French as well as English, and yet prefer Shakespeare to Racine, just to state, modestly and firmly, the fact of that preference ; and to declare that their habits and tempers, and studies and occupations have been such as to make them receive far greater pleasure from the more varied imagery — the more flexible tone — the closer imitation of nature — the more rapid succession of incident, and vehement bursts of passion of the English author, than from *the unvarying majesty — the elaborate argument — and epigrammatic poetry of the French dramatist.*

Encouragé sans doute dans son sentiment par l'importance attribuée par Mme de Staël elle-même aux climats du nord et du midi dans l'établissement des critères esthétiques, Jeffrey croit suffisant de s'en tenir au climat ainsi qu'à la tradition pour justifier ses préférences, sans tâcher de développer des principes de critique abstraite qui auraient raison à la fois de l'un et de l'autre idéal. Quant aux mérites réels de Racine, il se contente de les caractériser d'une façon assez détachée, mais non sans un certain souci d'exactitude.

C'est une Irlandaise, Lady Morgan qui — reprenant la controverse où Voltaire l'a laissée — passera à l'attaque. Ses deux volumes sur *La France*, parus à Londres en 1817 et immédiatement traduits en français [2], ont beaucoup contribué à faire connaître et apprécier la France dans l'Angle-

1. *Mme de Staël on English Literature*, compte rendu du livre *De la littérature* (*Edinburgh Review*, février 1813).

2. *La France* (traduite par P. A. Lebrun des Charmettes), 2 tomes, Paris, 1817.

terre d'après-guerre. Mais la France qu'aime Lady Morgan n'est pas la France de Racine, c'est la France des idées libérales, la France qui conserve un souvenir ému de l'idéal de 1789 et du rôle libérateur de Bonaparte, la France qui veut défendre la Charte.

Admiratrice de Shakespeare d'un côté, hostile à la France de l'ancien régime de l'autre, Lady Morgan, en s'en prenant à Racine, joindra ces deux sentiments sept ans avant le livre de Stendhal.

N'oublions pas d'ailleurs que Voltaire, à qui cette dame en veut particulièrement de ses attaques contre Shakespeare, avait beaucoup fait dans sa Lettre à l'Académie (1776) pour rendre Racine, en tant que poète tragique et rival de Shakespeare, solidaire de la monarchie française. Peu avant l'ouvrage de Lady Morgan, le plus antiracinien des critiques européens, A. G. Schlegel, refusant à Racine le titre de prince des poètes, avait méchamment proposé qu'on renversât la formule en l'appelant le poète des princes.

Et tel est le Racine que condamne en première ligne Lady Morgan :

> La vanité importune de Louis XIV trouva dans la faiblesse du caractère de Racine, et dans l'élégance de son génie, l'instrument le plus propre à confirmer cet esprit de système qu'il portait dans toutes les parties de son gouvernement, à enchaîner, en l'éblouissant, le goût dramatique de son siècle ; à l'assujettir à la froide sérénité des règles inventées par les Grecs ; à bannir toute allusion à l'histoire nationale, à la liberté, au gouvernement ; à mêler aux fables religieuses et historiques de l'antiquité, les mœurs et les caractères de la cour de France ; à faire l'éloge des prouesses d'un monarque somptueux, et à réaliser cette maxime de l'Aristarque moderne :
>
> Que Racine, enfantant des miracles nouveaux,
> De ses héros, *sur lui*, forme tous ses tableaux.
>
> C'est ainsi qu'en écrivant sous l'inspiration, et pour flatter la vanité du souverain, dont il ne put supporter sans mourir la perte des bonnes grâces, et en suivant strictement les avis de Boileau, Racine produisit ses élégantes paraphrases des drames grecs. Il se conforma strictement à leurs règles et à leurs unités ; mais il viola les convenances dans chaque scène, en mêlant la frivolité

à la grandeur solennelle des fables antiques. Dans les palais de la Grèce et de Rome, on retrouve Louis XIV dans les Thésée et dans les César ; et les héroïnes de l'antiquité, la juive Esther et la persane Vasti, ne sont que les portraits de Versailles [1].

Quant aux critiques purement esthétiques que formule Lady Morgan, elles n'ont rien qui les distingue de tant d'autres de l'époque. Sauf pour quelques exceptions dans l'œuvre de Corneille, Lady Morgan trouve peu de naturel dans la tragédie classique française, qu'elle tend à voir à travers les faibles imitateurs de Racine et de Voltaire, — les Legouvé et tant d'autres. Mais Racine et même Corneille ne sont eux-mêmes pour elle que des imitateurs, Molière étant seul un créateur comme Shakespeare.

Les réponses françaises que suscita ce livre montrent la double réaction de ceux qui veulent défendre en même temps l'ancien régime et la tragédie classique, les « perruques » dont va parler Stendhal ; mais ces réponses appartiennent à l'histoire du romantisme en France, non à l'histoire de Racine en Angleterre [2].

L'attitude de Lady Morgan ne peut guère être considérée, d'ailleurs, comme caractéristique de celle des gens de lettres anglais. Pour les poètes anglais de cette époque Racine n'existe guère, ou n'existe que pour être rejeté d'avance [3]. La grande majorité de ceux qui lui sont hostiles ne s'informent pas comme le fait Lady Morgan. Le peu de contact qu'ils ont avec la France et avec la littérature française ne l'exige pas.

1. Vol. II de la traduction française. Une vingtaine de pages sont consacrées à Racine (pp. 124-143).

2. *Observations sur l'ouvrage intitulé « La France » par Lady Morgan*, par l'auteur de Quinze Jours et de Six Mois à Londres, Paris, 1817, p. 138. *Lettre à Mylady Morgan sur Racine et Shakespeare* (par le baron Ch. Dupin), Paris, 1818, p. 140.

3 « It is unaccountable to me how men could ever proceed, as Racine (and Alfieri, I believe) used to do, first writing their plays in prose, and afterwards turning them into verse. It may answer so slavish a language and so enslaved a taste as the French have ; but with us it is not to be thought of » — Wordsworth à R. P. Gillies, 17 fév., 1815. Il est intéressant de comparer l'attitude et la pratique de Pope à cet égard : « *The Essay (of Criticism)*, it is said, was first written in prose, according to the precept of Vida and the practice of Racine, who was accustomed to draw out in plain prose, not only the subject of each of the five acts, but of every scene, and every speech, that he might see the conduct and coherence of the whole at one view, and would then say « My tragedy is finished ». Joseph Warton, v. Pope : *Works* (Elwin), 1871, II, 9.

Mais il y a une exception importante parmi les grands écrivains de la première moitié du XIXe siècle : William Hazlitt. Il est le seul en effet qui se soit sérieusement intéressé à Racine. Pendant un séjour qu'il fait à Paris en 1802, il étudie Racine — avec un précepteur, semble-t-il [1] ; et s'il préfère déjà Shakespeare, il n'en témoignera pas moins pendant toute sa vie d'une réelle admiration de Racine qui « mérite bien d'être le poète préféré de la nation française ». Héritier du XVIIIe siècle anglais, Hazlitt est loin de souscrire à toutes les critiques formulées par Schlegel dans son cours fameux. Il exprime surtout son admiration pour *Athalie*, et défend contre Schlegel la *Phèdre* de Racine qu'il préfère à celle d'Euripide. *Iphigénie* lui paraît, par contre, nettement inférieure à la pièce grecque [2].

Il se rend bien compte que celui qu'il appelle « the tender faultless Racine » [3] n'est pas le plus souvent apprécié en Angleterre ; et il a son mot à dire concernant les injures qu'on se lance des deux côtés de la Manche :

> En France ils condamnent Shakespeare en bloc en l'appelant un barbare ; et nous parlons du « verbiage » de Racine avec un mépris et une suffisance inconcevables [4].

Mais pourquoi s'en étonner ? On ne saurait exagérer les

1. V. P. P. Howe : *Life of Hazlitt*, 1922, p. 67.

2. « Racine is deservedly the favourite of the French nation, for besides the perfection of his style, and a complete mastery over his art, according to the rules prescribed by the national taste, there is a certain tenderness of sentiment, a movement of the heart, under all the artificial pomp by which it is disguised. His *Athalie* is perhaps the most perfect of all his pieces. Some of the lyrical descriptions are equally delightful, from the beauty of the rhythm and the imagery. We might mention the chorus in which the infant Joaz is compared to a young lily on the side of a stream. Poetry is the union of imagery with sentiment ; and yet nothing can be rarer than this union in French tragedy. Another passage in Racine which might be quoted as an exception to their general style, is the speech of Phaedra describing her descent into the other world, which is, however, a good deal made up from Seneca ; and indeed it is the fault of this author, that he leans too constantly for support on others, and is rather the accomplished imitator than the original inventor. There is but one thing wanting in his plays — that they should have been his own ». « Schlegel and the French Drama ». *Edinburgh Review*, 1816. Nous avons compris dans notre citation les réserves de Hazlitt pour ne pas donner une impression fausse d'une appréciation qui n'en est pas moins réelle.

3. *Lecture in Wit and Humour* (1819).

4. « *On Nicknames* », *Edinburgh Magazine*, sept. 1818.

obstacles qu'oppose à une connaissance profonde l'ignorance de la langue de l'un et de l'autre pays. Racine est intraduisible [1]. Shakespeare l'est également. Ayant cité l'un des passages les plus poétiques du *Conte d'hiver*, « passage qui bouleverse John Bull avec sa douceur parfumée », Hazlitt déclare que « ce langage est intraduisible et reste un mystère pour toute la France. Racine n'aurait pu en concevoir le sens ; l'Anglais le plus stupide y trouve un certain plaisir. Quel privilège d'être né de ce côté nuageux et poétique de la Manche [2] ». C'est le sentiment lyrique qui l'emporte au XIXe siècle.

Fortifié sans doute par l'attitude de l'auteur de *Racine et Shakespeare*, avec lequel il n'aura pas manqué de discuter ces questions lors de son séjour à Paris en 1823 [3], Hazlitt se montre assez prêt à cette époque à voir Racine surtout à travers ses faibles imitateurs. La tragédie française souffre d'être trop souvent une faible imitation de la tragédie grecque, de montrer un respect excessif des bienséances [4].

Le différend entre les deux écoles de tragédie ne se résoudra d'ailleurs qu'au jour où les Français deviendront Anglais ou les Anglais deviendront Français. Et Hazlitt considère la seconde de ces alternatives comme la plus probable :

> Nous injurions les Français et nous les imitons. Eux se moquent de nous mais ne nous imitent pas [5].

C'est que Hazlitt ne s'est pas rendu compte de la portée qu'aura le mouvement romantique en France, mouvement qu'il ne connaîtra guère qu'obliquement, par Stendhal.

Quant à la place relative que Hazlitt adjuge à Racine dans le Panthéon des poètes de théâtre, il lui accorde tous les avantages d'un grand artiste qui a beaucoup gagné à se

1. *Works*, IX, 29.

2. *Poetry*, 8 mars 1829.

3. V. l'article fort intéressant de R. Vigneron : *Stendhal et Hazlitt, Modern Philology*, 1938.

4. « They colour a Greek statue ill and call it a picture ; they paraphrase a Greek tragedy, and overload it with long-winded speeches, and think they have a national drama of their own. » Janv. 1825. *Works*, XII, 332.
« They pour the oil of decorum over the waves of tragedy. » *Jouraey through France and Italy*, chap. IX.

5. *Table Talk* : *On Criticism*, Works, VI, 223.

spécialiser dans le genre tragique, même si l'on est justifié à maintenir qu'il aurait pu égaler Molière dans le genre comique. Hazlitt est même d'avis que les tragédies de Shakespeare auraient pu être meilleures s'il n'avait jamais fait de comédies [1]. Mais s'il est vrai que Molière fut un génie comique aussi grand et même plus grand que Shakespeare — et Hazlitt le croit — il ne trouve pas que Racine l'ait dépassé dans le genre tragique [2]. Quoiqu'il en soit, Hazlitt, qui mourra en septembre 1830, emportera avec lui le sentiment que le goût du théâtre classique est cher au cœur du public français. A Paris, jusqu'aux vendeuses de pommes lisent Voltaire et Racine en gardant leurs boutiques pendant les jours les plus froids de l'hiver. On n'a jamais vu à Londres de boutiquière lisant Shakespeare [3]. Et Hazlitt se rend bien compte du rapport qui existe entre le style clair, le caractère accessible des grands auteurs classiques de la France et le prestige du théâtre établi, où Racine fait l'objet d'un culte. En Angleterre, par contre, où l'on n'a pas de théâtre national (Hazlitt n'est ni le premier ni le dernier des critiques anglais à le regretter), Shakespeare n'a que des sectateurs [4].

Charles Lamb, qui prend place à côté de son ami Hazlitt, est un esprit beaucoup moins porté à s'intéresser aux littératures étrangères ; et même quand il étudie de près les dramaturges anglais de la Restauration, ce critique, qui est certainement le plus anglais des critiques anglais de l'époque, ne regarde pas au delà de la Manche. Celui qui a composé pour la jeunesse anglaise des *Tales from Shakespeare*, en faisant ressortir dans ses récits le caractère coloré et romanesque de l'original, n'aurait guère songé à chercher dans l'œuvre de Racine la matière d'un livre analogue ; et si, par

1. Table. *On Genius and Common Sense*, VI, 49.
2. *Lectures on the Comic Writers*, II, Works, VIII, 31.
3. *Characteristics*, CCCXXII.
4. « They order things better in France. There Racine is a religion : with us Shakespeare forms a sect, and, if the truth were to be spoken, not a very numerous one... Look at the pit at the Théâtre-Français, and see them follow the long speeches of a French tragedy, anticipating every line, marking every intonation, attentive to, wrapped up in the scene, without a breath, without a gesture that can interrupt the charm of the oft-repeated illusion.. » — *Covent Garden Theatre*, dans *The Atlas*, 4 oct. 1829. *New Writings* (First Series), éd. P. P. Howe, 1925, pp. 188-189.

impossible, l'idée lui en était venue, il n'aurait pu la traduire en acte. Ce qu'il cherche et trouve dans Shakespeare est juste le contraire de ce qu'il aurait pu trouver dans Racine.

Sa sœur, Mary Lamb, pour se distraire de sérieuses études latines, se met, pendant les loisirs de ses soirées, à apprendre le français ; et les tragédies de Racine, qui lui servent de lecture, la remplissent de joie, comme elle l'écrit à son amie, l'actrice Fanny Kelly [1]. Mais ce plaisir, qui est en partie celui de la difficulté vaincue [2], ne peut guère être considéré comme l'indice d'un goût général pour Racine chez les Anglaises de sa génération.

Macaulay, qui comme historien a consacré ses dons brillants d'imagination et de stylisation à l'étude de la seconde moitié du XVIIe siècle, voit Racine comme le Virgile de cet Auguste qu'était Louis XIV ; et les épithètes qu'il choisit pour le caractériser semblent indiquer une estime qui n'est pas de pure convenance :

In the brilliant crowd which surrounded the French Augustus appeared the French Virgil, the graceful, the tender, the melodious Racine.. [3] ».

Carlyle, historien de la Révolution française, mais esprit plutôt germanique dans ses goûts et dans ses inspirations, n'en goûte pas moins le théâtre français classique à une époque assez avancée de sa vie : « les tragédies de Voltaire, de Racine, de Corneille, méritent toutes d'être relues sérieu-

1. « I have almost finished three of Racine's tragedies.. and find myself highly delighted with them ». Lettre du 28 mars 1820.

2. [And find myself highly delighted] « likewise with myself for making them out so well as I do ». *Ib.*

3. *History of England*, ch. XIX. Il est vrai que Macaulay s'était déjà exprimé d'une façon négative, en parlant des personnages de l'*Iphigénie*, l'une des pièces de Racine qu'on a le moins goûtées en Angleterre. Macaulay discute les Grecs de Shakespeare dans *Troilus and Cressida* : « We are sure that the Greeks of Shakespeare bear a far greater resemblance than the Greeks of Racine to the Greeks who besieged Troy, for this reason, that the Greeks of Shakespeare are human beings, and the Greeks of Racine mere names, mere words painted in capitals at the head of paragraphs of declamation. Racine, it is true, would have shuddered at the thought of making a warrior at the siege of Troy quote Aristotle. But of what use is it to avoid a single anachronism, when the whole play is one anachronism, the sentiments and phrases of Versailles in the Camp of Aulis ? » *Essay on Moore's Life of Byron* (1830). V. *Essays*, éd. Montague, 1903, t. I, p. 316-317.

sement après qu'on a atteint l'âge de la discrétion », écrit-il, en 1862, dans ses *Notes on Books worth reading*. Parmi les trois poètes tragiques français, il semble surtout admirer Racine [1].

Meredith, bien connu pour son admiration pour Molière, est un amateur distingué des choses françaises ; et il est intéressant et significatif de noter que Racine prend place parmi les rares esprits qui, pour lui, caractérisent le mieux le génie français :

In reply to a request (écrit-il à un correspondant en 1899) that I should name the French writers now dead who are in my opinion most characteristic of the genius of France, they are : for human philosophy, Montaigne ; for the comic appreciation of society, Molière ; for the observation of life and condensed expression, La Bruyère ; for a most delicate irony scarcely distinguishable from tenderness, Renan ; *for high pitch of impassioned sentiment, Racine...* [2].

Mais Meredith n'a pas étudié Racine à fond et en critique. Quelle est l'attitude du critique anglais le plus important de l'époque victorienne, — c'est-à-dire, de Matthew Arnold ? On sait qu'il a été le premier à mettre en avant la thèse générale que ce sont les prosateurs plutôt que les poètes qui donnent à la France sa supériorité, tandis que l'inverse est vrai pour l'Angleterre. Il est d'avis d'autre part que les vers rimés constituent un obstacle infranchissable à la plus haute poésie tragique [3]. Il tend même, comme beaucoup d'Anglais, à ne pas distinguer sérieusement à propos de ce qu'ils appellent la « rhétorique rimée » la différence qui existe entre des poètes aussi divers que Corneille, Racine et Victor Hugo [4]. Il ne paraît pas saisir ce qu'il y a de particulier dans le vers de Racine ; et il cite avec approbation le mot de Joubert, pour qui Racine est « le Virgile des ignorants ». Mais

1. Lettre de Woolner à F. T. Palgrave (1865) : « I went to see Carlyle this evening and found him vigorously reading Racine, who seems just now to give him especial admiration ».

2. Meredith : *Letters*, II, 501.

3. Préface de sa *Merope*, 1858.

4. On le voit par ses critiques des pièces jouées à Londres lors de la visite des acteurs de la Comédie-Française en 1879. *The French Play in London*, dans *Irish Essays and others*, 1882.

il n'est pas le premier des Anglais à reconnaître que les beautés de Racine sont en toute probabilité « imparfaitement saisissables » pour les étrangers [1].

D'autre part, helléniste accompli et grand admirateur de la poésie antique, Arnold est loin d'être insensible à la beauté de construction, à la beauté d'ensemble chez Racine, se rendant bien compte que les réussites de ce genre demandent un choix rigoureux, une grande volonté de sacrifice. C'est ainsi qu'encore jeune il dit à son ami, le poète Clough, qui lui a écrit de Paris ses objections sur Racine :

> Vous pourriez écrire un discours de *Phèdre* — *Phedra loquitur* — mais vous ne pourriez pas écrire *Phèdre*. Et quand vous adoptez une forme ou une autre, vous devez sacrifier beaucoup à l'ensemble, et cette forme demande, pour compenser des effets admirables, d'immenses sacrifices et justement là où votre nature ne vous permettra pas de les faire [2].

* * *

Mais Arnold a surtout su apprécier Racine à travers sa plus grande interprète, à travers Rachel. Dans cette même lettre que nous venons de citer, il demande à Clough : « Avez-vous lu *Andromaque*, et que pensez-vous de Rachel... » Après avoir lui-même dans sa jeunesse vu celle qu'il appelle « la divine Rachel » au théâtre d'Édimbourg dans le rôle d'Hermione, Arnold l'avait suivie à Paris, et pendant deux mois entiers n'avait jamais manqué une seule de ses représentations [3]. Il lui consacrera plus tard une suite de trois sonnets. Ce fut une des grandes impressions de sa vie.

L'importance du rôle joué par Rachel dans la réhabilitation de la tragédie classique en France est depuis longtemps reconnue. Ici il convient de faire remarquer la profonde impression produite de tout temps sur les Anglais par les grands interprètes féminins de Racine, dont les grands rôles de femme ont été, à l'encontre de ceux de Shakespeare, composés pour être joués par des actrices. Thomas Gray et Horace Walpole n'oublieront jamais Mlle Dumesnil jouant Phèdre et Agrippine

1. Essai sur Joubert.
2. 24 mai 1848, v. Corresp. Arnold-Clough, éd. Lowry, 1937.
3. V. article cité, *French Play in London*.

en 1739 ; et quand Walpole verra en 1782 la grande actrice anglaise, Mrs Siddons, il dira qu'il aurait pu la trouver merveilleuse sans le souvenir de la Dumesnil. Lady Morgan, fort hostile à Racine, nous l'avons vu, n'en est pas moins très touchée par l'Hermione de Mlle Duchesnois et impressionnée par son Agrippine [1]. Quant à Rachel, ses succès à Londres furent foudroyants.

Sa première visite eut lieu en 1841, et quand, à cette occasion, elle fut invitée à jouer à Windsor devant la jeune reine Victoria, elle attira « les applaudissements unanimes » de la reine et de la cour avec une représentation du deuxième acte de *Bajazet*, et de « la scène d'ironie » (c'est ainsi qu'on la caractérise) entre Pyrrhus et Hermione. Le vieux duc de Wellington vient lui rendre visite, et se promet d'assister à ses représentations en ville. Plus tard elle reviendra à plusieurs reprises en Grande-Bretagne et jouera tous ses grands rôles [2]. C'est en juin 1851 que Charlotte Brontë la verra. L'impression produite sur elle fut si forte qu'elle « tressaillit jusqu'à la moelle de ses os » ; et dans son roman *Villette*, publié en 1853, elle consacre tout un chapitre à cette actrice que la pensionnaire anglaise de son roman va voir au théâtre royal de Bruxelles. Le titre qu'elle donne à ce chapitre : « Vasti » correspond à cette impression de passion et de haine incarnée qui lui restait du jeu de la grande tragédienne. « Ce n'est pas une femme, c'est un serpent, c'est le diable », avait-elle écrit dans une lettre de 1851 [3].

S'il n'est pas certain que Charlotte Brontë ait vu Rachel jouer Phèdre, c'est son jeu dans ce rôle qui a le plus impressionné George Henry Lewes, biographe de Gœthe et ami de Carlyle. Les belles pages qu'il lui consacre montrent jusqu'à quel point le jeu des grands interprètes rend accessible l'art de Racine à ceux auxquels il risquerait autrement de rester fermé [4].

1. Ouvrage cité, II, 150-151.
2. H. Gribble : *Rachel*.., Londres, 1911.
3. Lettres des 7, 11, 24, 28 juin, et du 15 novembre 1851, Shakespeare Head Brontë, Oxford, 1932, III, 235-290 ; et *Villette*, même édition, 1931, II, ch. XII. Il semble que c'est l'impression laissée sur Charlotte Brontë par la Camille de Rachel qui a été la plus forte.
4. Cit. dans James Agate : *Rachel*, London, 1928, pp. 48-49.

C'est d'ailleurs dans le rôle de Phèdre que Sarah Bernhardt remporta son premier succès foudroyant à Londres. Il est vrai que Matthew Arnold la met au-dessous de Rachel, « qui commença presque là où Mme Bernhardt s'arrête » ; Rachel lui fut surtout supérieure par la puissance intellectuelle, ce « high intellectual power » qui l'a sauvegardée des caprices, du maniéré [1]... Mrs Kennard, dans quelques pages excellentes sur ce grand rôle de Racine, trouve également que Sarah Bernhardt n'approche pas de Rachel [2]. Mais l'enthousiasme du grand public de 1879 n'est nullement contenu par des souvenirs de Rachel; et Sarah Bernhardt se souviendra toute sa vie de l'effet indicible qu'a eu sur le public cette représentation du second acte de *Phèdre* par laquelle elle débuta à Londres [3].

Ce qui est amusant, c'est qu'au dire de Sarcey, elle commença sur une note trop haute, ce qui a produit chez elle cette frénésie qui aboutit à l'évanouissement. En effet, Mounet-Sully, qui jouait Hippolyte, dut porter Sarah évanouie dans sa loge, pour la ramener ensuite, rappelée par les applaudissements qui ne finirent point [4]. C'est d'ailleurs seulement plus tard, au dire de témoins compétents, que Sarah Bernhardt sut donner à ce rôle, qu'elle jouait depuis 1874, toute sa force et toute sa beauté, d'un bout à l'autre, et qu'elle s'éleva à la hauteur du quatrième acte ; et, pour ne pas demeurer sur les souvenirs de ce début sensationnel qui se groupent sans doute tout autant autour de la personnalité d'une «étoile» qu'autour du plus grand rôle de Racine, notons qu'il n'y a pas que des Français qui ont su admirer son interprétation, telle qu'elle la donna dans la force de son âge et la maturité de son talent. Maurice Baring, qui l'a vue cinq ou six fois dans ce rôle, y voit sa création la plus parfaite ; et il convient

1. *The French Play in London*, vol. cit., pp. 210-213.
2. Mr. Kennard : *Rachel*, London, 1885.
3. Sarah Bernhardt : *Ma double vie*, II, 106.
4. Tous les journaux furent enthousiastes. Arnold renvoie au *Times*, *Daily News*, *Pall Mall Gazette*. Le *Standard* écrit : « a scene of enthousiasm such as is rarely witnessed followed the fall of the curtain ». *Punch* publia un dessein du fameux Du Maurier montrant deux jeunes critiques dont l'un déclare à l'autre que dans Andromaque elle l'emporte de toutes pièces sur Rachel (v. Baring : *Sarah Bernhardt*, London, 1933).

de faire remarquer que cet écrivain, l'un des plus doués de l'Angleterre contemporaine et grand amateur des choses françaises, doit à cette Phèdre « le sentiment d'une architecture miraculeuse créée dans le temps et l'espace. »

Le spectateur (c'est ainsi qu'il nota ses impressions dans les années 1890) vit une femme parlant la langue précise, majestueuse et musicale de la cour de Louis XIV, qui par ses paroles, par la beauté plastique de ses attitudes et le rythme de ses mouvements ouvrit les portes du temps, et par delà le voile du dix-septième siècle évoqua une vision de la Grèce antique. Ou plutôt le temps fut anéanti, la France du dix-septième siècle et l'ancienne Grèce, Versailles et Trézène furent fondues en un ; il se trouva face à face avec la passion involontaire et la lutte inégale qui se livrait entre elle et une conscience inquiète.

Parlant de son jeu au quatrième acte,

Je la vois assise, dit-il, raide d'horreur sur son trône doré, au moment où elle se dit que son père est Juge aux Enfers, qu'il n'y a de refuge pour elle, coupable, ni sur la terre, ni dans le ciel, ni sous la terre :

Minos juge aux enfers tous les pâles humains.

Comme elle prononça ce vers ses yeux reflétaient les visions de Virgile et de Dante :

Terribilis visu formae : *Letumque*, *Labosque* !

... Mais peut-être ce qu'il y eut de plus beau — et aussi impressionnant à cause de son caractère contenu que les actes précédents furent formidables dans leur violence — ce furent les dernières paroles de Phèdre, telles qu'elle les prononçait :

J'ai voulu devant vous exposant mes remords,
Par un chemin plus lent descendre chez les morts.

Après les orages, les exaltations, les souffrances cuisantes, elle exhalait cette confession finale avec l'unité de ton, avec l'absence de gestes et d'expression faciale que demande la fin d'une tragédie. Elle parlait comme si elle était déjà morte, avec l'im-

personnalité et le détachement de ce qui n'est plus mortel. Sa voix semblait venir de loin, des régions sans soleil ; le froid du Cocyte l'avait atteinte ; et comme sa tête tomba sur l'épaule de sa suivante, les chefs-d'œuvre de la sculpture grecque furent évoqués, et tout ce que les poètes ont dit de plus émouvant sur les belles fleurs qu'on moissonne... » [1].

* * *

C'est d'ailleurs par une évocation de Sarah Bernhardt dans le quatrième acte de *Phèdre* que Lytton Strachey conclut son remarquable essai de 1908 sur Racine, certainement l'hommage le plus beau et le mieux informé dont le poète français ait été l'objet de la part d'un Anglais [2]. Mais le point de départ a été autre — un amour profond de l'art de Racine, qu'il refuse de sacrifier à Shakespeare, supposant qu'il doit y avoir dans le temple des Muses une place et pour l'un et pour l'autre. Strachey trouve d'ailleurs d'excellents exemples de ces points de vue de « Raciniens » et de « Shakespeariens » dans deux livres qui venaient de paraître — le livre de Jules Lemaître sur Racine — poète qui a « vraiment 'achevé' (dit Lemaître) et porté à son point suprême de perfection *la tragédie*, cette étonnante forme d'art, et qui est bien de chez nous : car on la trouve peu chez les Anglais » [3] ; et le livre de

1. Maurice Baring : *Sarah Bernhardt*, London, 1933, pp. 123-148.

2. Cet essai parut ensuite dans le volume de Strachey, *Books and Characters*, dont la première édition est de 1922. Strachey a également consacré à Racine de belles pages dans ses *Landmarks in French Literature*, 1912.

Nous nous en voudrions de ne pas mentionner ici deux autres ouvrages parus depuis la guerre et qui témoignent eux aussi d'un sentiment réel pour l'art de Racine. L'un, c'est la *Life of Racine* de Mary Duclaux (1925). L'autre c'est la Taylorian Lecture de F. Y. Eccles, *Racine in England*, publiée en 1922, qui esquisse en quelques pages excellentes l'historique de cette question dont nous examinons ici par le détail l'un des aspects plus actuels.

3. C'est également l'attitude de Brunetière, pour qui *Othello* n'est qu'un drame. Notons que la réciproque est vraie en Angleterre, et que la plupart des critiques anglais ne s'occupent guère de leur côté de Racine et Corneille quand ils généralisent sur la tragédie, s'en tenant le plus souvent à Shakespeare et aux Grecs. C'est le cas pour A. C. Bradley (*Shakespearean Tragedy*), Macneile Dixon et pour tant d'autres. Vaughan admet bien Racine dans ses *Types of Tragic Drama*, mais ne montre pas une connaissance très exacte de son œuvre. F. L. Lucas est le seul qui admette Racine de plain-pied et en pleine connaissance de cause avec les Grecs et les Anglais dans son excellent petit livre *Tragedy* (1927).

John Bailey, *The Claims of French Poetry*, dont l'auteur est loin d'accorder à Racine une première place parmi les poètes français [1]. Le livre de Bailey est surtout intéressant comme représentant et précisant les objections si caractéristiques d'un Matthew Arnold.

Ayant commenté les points de vue si différents de ces deux ouvrages, Strachey consacre ensuite des pages fort belles à un jugement compréhensif de Racine qui mérite d'être lu même en France, en vertu de la perspective dans laquelle ce critique anglais sait placer le poète de *Phèdre* et d'*Andromaque*. Il n'est pas question ici de reprendre le détail de ce jugement, notons seulement qu'il porte autant sur le style que sur la structure dramatique, les passions, la psychologie.

Strachey a su combiner l'admiration profonde de Racine et de Shakespeare sans que l'un ou l'autre soit sacrifié. Mais il est bon de remarquer que ceci arrive rarement ; et si nous pouvons noter cette double admiration chez des esprits aussi différents parmi nos contemporains distingués qu'André Gide et T. S. Eliot, nous devons l'expliquer en partie du moins par le culte de la « disponibilité » chez l'un et par le syncrétisme évident de l'autre. Il est sans doute vrai aussi que les hommes de lettres se sentent d'une façon générale, de nos jours, moins emprisonnés dans une tradition soit « classique » soit « nationale ». Mais une autre question vient ici se poser : les Français eux-mêmes accordent-ils à Racine une admiration aussi universelle que certains d'entre eux voudraient nous le faire croire ? Ou bien, Racine reste-t-il, selon le mot de Henri Peyre, « le régal des délicats » [2] ?

En effet, on trouvera bien des Français qu'on ne pourrait guère accuser d'être « Raciniens ». Sans rappeler « les ennemis de Racine », sans rappeler Stendhal et d'autres encore qui

1. « It is surely time that a distaste for the rhetoric of Racine no longer kept Englishmen from enjoying such things as the lightning flash of Villon's pathos, Marot's ease and humour, Ronsard's grand air as of a poetic consecration, the exquisite dreaming of Chénier or La Fontaine, Heredia's incomparable mastery of style, Victor Hugo's fine ear for the music of the universe. That at least is the plea which this book is written to urge. » Fin de l'*Essay on English Taste and French Drama*.

2. « Un poète qui n'a jamais été et ne sera jamais que le régal des délicats. » *Racine et la critique contemporaine*, *P. M. L. A.*, 1930.

attaquent en lui surtout l'ancien régime Victor Hugo, Charles Péguy ne l'ont guère aimé. Il en est de même de nos jours d'André Suarez, de Denis Saurat, et de bien d'autres.

En Angleterre même on ne trouvera guère d'admirateurs de Racine parmi ceux qui ne connaissent que médiocrement bien le français. Comme le dit très justement l'un de nos critiques dramatiques les plus connus, « before you can get any fun out of Racine, you must at least know French » [1]. La réciproque n'est pas vraie de Shakespeare, chez qui des Français, et encore plus des Allemands, ignorants de l'anglais, ont trouvé de quoi admirer.

* * *

Il reste donc acquis que le commun des Anglais ne sera guère disposé à goûter Racine ; et ceux dont l'ignorance du français se combine avec un romantisme foncier trouveront volontiers dans Racine le symbole même de tout ce qu'ils rejettent. Pour eux il représente le classicisme figé, la rhétorique, « la mesure », le manque de vie et du sentiment de la réalité. Chez eux le lyrisme et le réalisme anglais se réunissent pour refuser à Racine certains des caractères essentiels de la grande poésie ; et il n'est pas sans intérêt de remarquer que D. H. Lawrence dans son fameux roman, l'*Amant de Lady Chatterley*, choisit Racine comme l'auteur dont l'impuissant Clifford admire les beautés formelles et marmoréennes. C'est Racine qu'il lit à haute voix à cette femme qui, pour des raisons humainement bien suffisantes mais à lui inconnues, reste fermée au sens et à la musique de ces vers harmonieux. Lawrence représente une antipathie d'autant plus grande qu'elle est basée non seulement sur un romantisme instinctif et foncier, mais encore sur l'absence d'une culture gréco-latine, qui a permis à un Arnold, par exemple, de goûter la mesure et les grands effets d'ensemble chez le poète de *Phèdre* et d'*Athalie*.

Mais ceux qui aiment Racine sont loin d'être d'un seul et même type. Parmi eux, ceux qui l'imitent, qui le traduisent,

1. James Agate : *Rachel*, 1928, p. 86.

sont rares ; et si la *Bérénice* et l'*Esther* anglaises de notre « lauréat », John Masefield, doivent être mentionnées [1], c'est surtout parce qu'elles posent de nouveau dans toute son ampleur le problème de la diction comparée de deux traditions poétiques : problème que ni Otway au XVIIe siècle, ni Ambrose Philips, Thomas Gray et Horace Walpole au XVIIIe, n'ont su résoudre. Les vers blancs du poète accompli qu'est Masefield démontrent de nouveau l'impossibilité de présenter dans une mesure plus libre et non rimée toute la beauté rigoureuse des alexandrins de Racine — ces vers faciles, faits difficilement. « Le naturel » d'un vers blanc ne peut représenter au même degré que « le naturel » d'un vers de la *Bérénice* française une conquête. Et quand Masefield donne l'essor à son inspiration poétique, il abandonne complètement le ton racinien.

Ceci se voit spécialement dans son *Esther* : il se sent forcé de refaire complètement les chœurs à sa guise. Mais il y a encore d'autres changements dans cette *Esther* : l'insomnie d'Assuérus en proie à des visions effrayantes est représentée sur la scène dans des vers fort poétiques, mais dont le réalisme pittoresque va jusqu'à admettre cette souris de la première scène de *Hamlet* dont Voltaire s'est tellement scandalisé [2].

Mais Masefield est resté plus fidèle à l'original dans sa *Bérénice* ; et si nous n'allons pas jusqu'à déclarer avec l'auteur d'un excellent article sur les *Bérénice* d'Otway et de Masefield [3] que dans celle-ci la pièce de Racine « paraît enfin en Angleterre sous son véritable visage », nous accordons à l'auteur d'un fort intéressant compte rendu du *Times Literary Supplement* [4], que Masefield, en faisant de cette tragédie française une pièce anglaise forte et émouvante, a fait res-

1. Ces traductions, faites en vue de leur représentation par un groupe d'amateurs, ont paru séparément en 1922.

2. « It is midnight, sure,
I see Orion falling, and the dog
Bright at his heels. Deep midnight. Not a sound
Save the most patient mouse that gnaws the wainscot. »

3. Léonie Villard : « *Bérénice en Angleterre* », *Revue de l'Université de Lyon*, mai 1928.

4. 4 mai 1922. V. dans la même revue, numéro du 9 février 1922, un excellent article sur l'*Esther* de Masefield.

sortir, en éloignant les éléments purement français, « a sterling core of universal drama ».

D'autres encore, parmi nos esprits créateurs, ont été fortement touchés de ce qu'il y a de permanent dans ce théâtre de Racine ; mais leur sentiment favorable aux nuances du français, aux harmonies subtiles de Racine, ne leur ont pas permis sans doute de songer à des traductions ni à des adaptations ni même à des imitations lointaines. C'est ainsi qu'au commencement du siècle on trouve celui qui est destiné à être le meilleur dramaturge du théâtre irlandais, John M. Synge, plongé à Paris dans l'étude de l'art de Racine et occupé à préparer sur lui un livre, quand le poète Yeats vient le voir et l'exhorte à quitter Paris, pour se plonger dans la vie moins « civilisée » de l'Irlande de l'ouest et y chercher la matière de son art ; et en effet, c'est là que Synge a trouvé son idiome et la presque totalité de ses sujets.

Un esprit fort différent, T. S. Eliot, témoigne de son côté d'une profonde admiration pour l'art de Racine ; mais pas plus dans ses pièces religieuses [1] que dans le théâtre si différent de Synge, on n'en trouvera d'écho direct.

Cet art dépouillé des tragédies raciniennes, maintenant que l'on sait ne plus le voir simplement en fonction de son temps, est venu jouer dans la littérature européenne un peu le rôle que jouent dans le monde de la musique les quarante-huit fugues de Bach. Le poète, l'homme de lettres, y étudient l'agencement merveilleux, les belles harmonies, les grands développements, la volonté de clarté et de simplicité, la fine psychologie, les grands mouvements de passion. Mais ils ne trouvent pas le plus souvent dans cette œuvre une inspiration directe ; elle existe pour ainsi dire absolument, en dehors d'eux. Ils songeront encore moins à imiter directement que Racine n'a songé à imiter directement Sophocle.

Quant à la critique, elle n'aura plus guère recours de nos jours au fameux parallèle Racine-Shakespeare. Outre que ce parallèle est un peu usé, le sens des perspectives historiques a fait trop de progrès, dans les deux pays, pour permettre encore ces comparaisons.

1. Il en est de même dans sa pièce de cette année : *The Family Reunion*.

Les Français continueront sans doute de leur côté à refuser aux étrangers — et peut-être surtout aux Anglais — la possibilité de goûter pleinement Racine. « Ses harmonies sont trop subtiles », nous dit Paul Valéry [1]. Et les Anglais continueront sans doute à fournir aux Français des preuves qui justifient ce point de vue. Mais nous croyons néanmoins que le gros des témoignages que nous avons rassemblés ici fait voir d'autre part que l'auteur de *Phèdre* et d'*Athalie*, en dépit de ses amis jaloux, jouit au delà des frontières françaises, au moins jusqu'à un certain degré, de cette universalité qui appartient aux grands poètes.

William Mc Causland Stewart.

1. « Racine leur est interdit (aux étrangers). Ses harmonies sont trop subtiles. » « Le style de Racine a une élégance charmante, mais qui peut-être n'est sentie que par nous », écrit Mme du Deffand à Horace Walpole en 1773. Trois ans plus tard le dialogue suivant a lieu à Ferney : « *Sherlock.* Les Anglais préfèrent Corneille à Racine. — *Voltaire.* C'est que les Anglais ne savent pas assez la langue française pour sentir la beauté du langage de Racine, et l'harmonie de sa versification. Corneille doit leur plaire davantage, parce qu'il a des choses plus frappantes ; mais Racine aux Français, parce qu'il a plus de douceur et de tendresse. » Et c'est un angliciste français, L. Charlanne qui (dans son *Influence française en Angleterre au XVIIe siècle*, ouvrage paru en 1906), invoquant « l'atavisme », trouve une formule qui veut être définitive : « Les Anglais n'ont pas et n'ont jamais eu la tête racinienne ».

RACINE ET LES PAYS-BAS

A travers toutes les étapes de son histoire, la littérature néerlandaise a été tributaire de l'influence française. La fréquente opposition politique des Pays-Bas et de la France a parfois atténué mais n'a jamais aboli ce pacifique échange, sur un terrain qui ne connaît pas de frontières.

Depuis le règne de Louis XIII jusqu'à celui de Louis XVI, et en Hollande sous le régime républicain des Provinces-Unies — pendant près de deux siècles — un courant ininterrompu d'œuvres françaises, surtout de pièces dramatiques, se dirige vers Amsterdam, y coule bientôt comme dans son lit naturel, s'y acclimate en prenant la couleur de la langue flamande.

Longtemps des dramaturges de valeur secondaire, J. Rotrou, G. de Scudéry, Desmarets, Boisrobert, Scarron et consorts y dominent, jusqu'à ce que notre grand Corneille les en déloge. Son *Cid* « néerlandisé » en 1641, y compte bientôt onze éditions, et ses autres créations, bien que moins populaires, escortent son premier chef-d'œuvre.

Mais à son tour Corneille est éclipsé par son jeune rival Jean Racine. Fortement épaulé par le groupe nommé *Nil volentibus arduum* (1669), et la société *In magnis voluisse sat est*, fondée en 1680 par Frans Rijk, notre théâtre classique installé sur la scène néerlandaise fait une concurrence sérieuse aux théâtres indigènes, les uns déjà archaïsants comme celui de Vondel, les autres plus proches par leur structure et leur réalisme des Anglais et des Espagnols, comme celui de Brederoo, de Jan Vos et autres émules.

De cet idéal classique et régulier Racine n'est-il pas le plus magnifique modèle ? C'est la conviction du public bourgeois sur qui les mœurs et les goûts de Versailles exercent un prestige qui approche de la fascination. La guerre dite de Hollande a beau sévir, en vain les frères de Witt, partisans

de la paix, sont-ils massacrés à La Haye, en vain le stathouder Guillaume, futur roi d'Angleterre, coalise-t-il les nations protestantes de l'Europe contre le monarque catholique Louis XIV, les gens de lettres ne participent en rien à ce long et douloureux antagonisme où s'épuisent les nations ennemies.

Deux ans avant la conclusion du traité de Nimègue, Racine inaugure la série de ses triomphes par son *Iphigénie*. L'abaissement de la France, entre 1688 et 1715, n'enraie aucunement la marche victorieuse du poète, comme l'atteste la liste ci-jointe de ses traductions et de leurs multiples éditions [1] :

1676 — *Iphigénie en Aulide*, par Th. Arendsz. Rééditions 1683, 1715, 1722, 1736, 1781.
1678 — *Andromaque.*
Rééditions : 1715, 1723, 1744.
1679 — *Iphigénie* par Dullaert.
Rééditions : 1682, 1697, 1715, 1722, 1736, 1781.
— *Mithridate*, par Th. Arendsz.
Rééditions : 1698, 1706, 1708, 1729, 1752.
— *Mithridate*, par Dullaert.
1680 — *La Thébaïde ou les Frères ennemis.*
Réédition : 1719.
1682 — *Bajazet*, par Th. Arendsz.
1683 — *Phèdre.*
Rééditions, 1724, 1770, 1775, 1777, 1800, 1809.
1684 — *Bajazet*, par F. Rijk.
Réédition : 1771.
Bérénice.
Réédition : 1735.
1693 — *Britannicus*
Réédition : 1729, 1764.
— *Alexandre le Grand.*
Rééditions : 1718, 1723.
1695 — *Les Plaideurs.*

1. Nous empruntons les éléments de cette liste à une excellente étude de M. J. Bauwens, *La Tragédie Française et le Théâtre Hollandais au XVIIe siècle*, Amsterdam, 1921, Supplément I et à S. Geleerd, cf. p. 583, note 1.

Ces traductions ne sont pas précisément des chefs-d'œuvre. Les traducteurs, dans le dessein d'accommoder Racine aux exigences d'un certain public, les retouchent sans adresse (1). Malgré ces déformations, notre grand poète recrute ses admirateurs.

On remarquera qu'*Iphigénie* et *Mithridate* ont la cote d'amour. On goûte la première jusqu'à l'avant-veille de la Révolution française, alors que l'Allemagne et l'Angleterre sont en pleine effervescence romantique. Au XVIIIe siècle c'est *Phèdre* qui tient le dé.

On ne lit pas seulement ces tragédies, on les joue. La vogue de *Mithridate* est due au jeu de deux acteurs renommés, dont la manière était très différente. Le premier, Punt, au débit emphatique longtemps de mode, brilla dans le rôle du monarque qui donne son nom à la tragédie. L'autre, Martin Corver, fut un Xipharès fort apprécié, plus naturel, plus humain et par suite plus pénétrant.

Il semble toutefois que le succès de ces drames, parfois mutilés sans finesse, se soit limité aux membres du *Nil volentibus arduum* et au petit nombre de leurs partisans. La suprême élégance de Racine, la finesse de sa psychologie féminine, l'art avec lequel il note les remous de la passion amoureuse, son style d'une perfection consommée, n'étaient pas de nature à séduire les masses profondes du peuple qui veut des mets plus matériels, une intrigue et des ressorts dramatiques destinés à frapper les sens. Au contraire, les délicats d'Amsterdam et lieux voisins en faisaient leurs délices et répugnaient au naturalisme qui charmait la foule vulgaire.

Bientôt pour honorer Racine les troupes françaises de comédiens ambulants [2] viennent prêter main-forte à leurs confrères néerlandais.

C'est à La Haye surtout qu'ils se font valoir, bien qu'on suive leur trace à Amsterdam, à Leyde, à Rotterdam.

La Haye possède, à partir du XVIIe siècle, un double centre

1. Voir S. Geleerd, *Les Traductions hollandaises de Racine au XVIIe et au XVIIIe siècle.* Conclusion, p. 134 (1936).

2. Voir Fransen, *Les Comédiens français en Hollande au XVIIe et au XVIIIe siècle* (1935, 2e partie).

de représentations théâtrales, l'un au Jeu de Paume du Buitenhof (palais des stathouders, princes d'Orange), l'autre à la résidence de la famille royale de Bohême.

Là sont joués, entre autres :

1727 — *Iphigénie.*
1781, 1784, 1791 — *Phèdre.*
1784 — *Andromaque, Iphigénie, Britannicus.*
1792-1793 — *Les Plaideurs.*

Comme nous le voyons, on ne connaît longtemps en Néerlande que les drames de la première période du grand poète, ceux qui précèdent sa conversion, ou, si l'on veut, ses adieux au monde du théâtre.

Le retard que la France même mit à reconnaître la haute valeur des dernières pièces de Racine, *Esther* (1689) et *Athalie* (1691), jouées dans le privé par les jeunes filles de Saint-Cyr, explique qu'elles ne firent qu'assez tard leur apparition à l'étranger. Un obscur écrivain nommé Van de Gaete traduisit la première en 1716 et la seconde en 1719 [1]. Aucune indication ne nous permet d'affirmer qu'elles furent produites sur l'un des théâtres de la Néerlande, bien que la chose paraisse vraisemblable.

Parmi les lettrés du XVIIIe siècle, Racine garde une clientèle choisie. La poétesse et romancière Elisabeth Wolff (1738-1804) l'inclut dans ses vastes lectures de jeunesse, bien que plus tard elle soit une admiratrice de Richardson. Le critique Van Alphen, auteur d'une *Théorie des arts et des sciences* (1778), ne craint pas d'affirmer, « qu'à son avis aucune des pièces de Vondel ne peut soutenir la comparaison avec l'*Athalie* de Racine ».

Au XIXe siècle, cette dernière tragédie retint longtemps les habitués du théâtre, grâce à l'acteur Snoeck (1804-29), remarquable interprète du grand-prêtre Joas.

Notre illustre poète a la vie plus dure que Voltaire, rapidement noyé dans les flots du romantisme. Les jeunes hommes du premier tiers du XIXe siècle ne sont pas tellement épris de Gœthe, de W. Scott et de Byron qu'ils oublient les Français du XVIIe siècle ; si bien qu'on a pu dire de Van Lennep

1. *Naamrool* de 1727, à la Bibliothèque de l'Université catholique de Lille.

(1802-1868), l'un des chefs de la nouvelle école, qu'« il savait à moitié par cœur tout le théâtre de Racine [1] ».

Racine dans les Pays-Bas Espagnols.

Nous avons marqué jadis, dans cette Revue [2], les causes de la stérilité artistique et littéraire qui sévit après la paix de Westphalie et jusqu'à la Révolution française dans les Pays-Bas Espagnols, puis Autrichiens.

Les sociétés de Rhétorique continuent d'y prospérer. Mais elles perpétuent leurs vieilles routines et sont réfractaires aux courants novateurs issus du dehors.

Il y a toutefois des exceptions. Ainsi un rhétoricien bruxellois du nom de Cammaert, poète attitré de la Société dite *De Minnaerts van de Lelie Bloem* — les Amants de la Fleur de Lys — compose *Joas... vruchteloos vervolgt door Athalia* — Joas vainement persécuté par Athalie (1748) — et *Esther ofte de oprising van Mardocheus* — Esther ou le triomphe de Mardochée [3] — pièces tirées des Livres Saints, mais clairement imitées de Racine. Ce dernier drame en un acte et sept tableaux fut représenté sur le théâtre des Minnaerts en 1749. Il est entremêlé de chœurs lyriques et de chants, voire de ballets, ce que Racine n'avait à coup sûr nullement pressenti, et moins encore la prude Mme de Maintenon. Ajoutons que son auteur est moins soucieux de buriner des caractères que de frapper l'auditoire par la brusque chute d'Aman et la rapide élévation de Mardochée.

Racine en Flandre française.

La conquête de la Flandre par Louis XIV (1658 à 1668), que sanctionna le traité de paix signé à Nimègue (17 septembre 1678), eut pour conséquence la pénétration de la littérature et de l'art français dans la Flandre. A l'usage jadis exclusif de la langue maternelle la bourgeoisie ajoutera désormais la

1. Jonckbloet, *Geschiedenis der Vaderl. Lett. V*, 132 et *l. c.*, VI, 259.

2. *Rapports littéraires entre la Néerlande et l'Espagne*, *R. L. C.*, octobre-décembre 1937.

3. Le texte d'*Esther* se trouve dans *Verscheyde Gedichten*, recueil factice de pièces de théâtre. Bibliothèque de l'Université catholique de Lille.

connaissance de la langue des conquérants dont elle accepte aisément la domination.

Dès le début du XVIIIe siècle, on perçoit les symptômes de cette deuxième conquête qui ira grandissant jusqu'à nos jours. Le poète dunkerquois Michel de Swaen (1654-1707), le meilleur sans conteste des écrivains de langue flamande dans tous les Pays-Bas Espagnols, reste fidèle à l'idiome natal. Son œuvre considérable : poèmes lyriques et descriptifs, poésies de circonstances, comédie et drames, est tout entier d'expression flamande. Mais son *Art poétique* (Dicht Kunst) composé vers 1700, subit visiblement l'influence des théoriciens de France. Il accepte et recommande la règle des trois unités de lieu, de temps et d'action qu'il observe lui-même dans ses pièces de théâtre. S'il conseille la lecture du tragique néerlandais Vondel, il signale avec éloge les tragédies de Corneille et de Racine, ainsi que les comédies de Molière [1].

Les collèges de la Compagnie de Jésus, si nombreux que chacune de nos villes possède le sien, secondent le mouvement de pénétration. Le programme des études comporte la langue et les belles-lettres de France : une place leur est réservée a côté du grec, du latin et du flamand. Si Racine n'est pas encore commenté en classe, on donne ses œuvres comme livre de prix aux lauréats de l'année scolaire, par exemple à Bergues [2]. Ainsi se multiplient lecteurs et admirateurs du poète.

Un épisode de l'histoire littéraire de notre pays, alors francisé depuis un siècle seulement, est tout entier à sa gloire. Les sociétés de rhétorique pullulantes avaient coutume de s'affronter et de se disputer la palme de l'art dramatique dans des concours, institués le plus souvent à l'occasion des kermesses locales [3].

En 1769, la gilde bailleuloise *Young van Zinnen* (les Jeunes cœurs) convia ses consœurs d'en deçà et d'au delà la frontière à une joute de ce genre. Chacune des sociétés compétitrices dut représenter la tragédie de *Mithridate*, traduite en flamand [4] pour la circonstance. La fête dura trois jours les 8,

1. *Annales du Comité Flamand de France*, t. XXVII, 1903, p. 86.
2. De Croocq, *Histoire du Collège de Bergues*, p. 190, dans *A. C. F. F.*, t. XXXIII.
3. *A. C. F. F.*, V, p. 32.
4. Publié chez Moerman à Ypres. Le *MS.* et le texte ont malheureusement disparu ; et nous ne pouvons juger la valeur de la traduction.

9 et 11 octobre. Treize Rhétoriques y prirent part : Alveringhem, Bergues, Dixmude, Hondschoote, Flêtre, Loo, Polinchove, Poperinghe, Neuve-Église, Roulers, Steenvoorde, Strazeele et Ypres.

Une foule considérable d'auditeurs se pressa aux diverses performances des Rhétoriciens, et le succès du concours fit sensation. Il semble que les trophées recueillis par *Mithridate* en Hollande aient par contagion engagé nos concitoyens à lui décerner les leurs.

Au XIXe siècle et depuis, la francisation graduelle de notre Flandre fait de rapides progrès. *Athalie* et *Britannicus* sont inscrits au programme des études secondaires. La musique ajoute son appoint aux prescriptions ministérielles. Les strophes lyriques d'*Esther*, orchestrées par Lulli, sont parfois chantées dans les églises de village, parfois exécutées aux distributions de prix, par des chœurs composés d'amateurs et d'enfants des écoles primaires.

La mémoire du grand poète est donc restée bien vivante à travers ce long passé. Puisse-t-elle ne pas s'étioler dans le temps à venir.

C. Looten.

JEAN RACINE ET GENÈVE

Les œuvres de Racine, lues à Genève plus que jouées, y étaient appréciées de l'élite : mais elles étaient trop peu connues du grand public pour y jouir d'une grande popularité. De ce fait aussi, elles échappaient à la sanction des pasteurs calvinistes.

Le théâtre, comme on le sait, a été longtemps exclu de la vie de la cité. C'est au XVIIIe siècle seulement que se développera le goût des spectacles dans la société des rives du Léman. A cette époque encore, *Zaïre* sera représentée non par des acteurs professionnels, mais, sauf exception, par des dames et des seigneurs, en présence d'un public de choix. D'autre part Rousseau condamnera *Phèdre* et *Bérénice*.

Il n'exista aucun théâtre permanent à Genève avant 1783, date à laquelle Fabre d'Eglantine, alors âgé de 27 ans, fit ses débuts dans la ville. Auparavant, deux essais seulement avaient été tentés : l'un par la troupe de Frainville, en 1738. Sa troupe joua l'*Iphigénie* de Racine. Les autres représentations de cette année-là devaient leur répertoire aux classiques aussi : Corneille, Molière, Regnard. Quelques pièces nouvelles, telles que l'*École des amis* de La Chaussée et un morceau de circonstance, *Le printemps à Genève*, tenaient de même l'affiche. L'année suivante, le Consistoire ecclésiastique était intervenu et avait fait fermer les portes de la ville à la troupe de Frainville.

Le goût du théâtre ne manquait toutefois pas aux Genevois. «... Ce qui doit nous faire penser que la comédie convient moins ici qu'en aucun autre endroit », lit-on dans le recueil d'extraits des registres du Consistoire, « c'est le goût extraordinaire qu'on y fait paraître pour le plaisir et le spectacle[1]...»

1. Cité par P. Chaponnière, *Voltaire chez les Calvinistes*, Paris, Perrin, 1936.

Pendant le séjour de Voltaire à Genève, la troupe de Rosimond, de Lyon, fut admise dans la ville. Elle joua surtout Voltaire, mais aussi Racine. Mme Lobreau, directrice de la comédie de Lyon, engagée spécialement pour jouer les rôles de mère dans le répertoire classique, connut un vrai triomphe dans *Athalie* [1]. Après quelques mois, un incendie dont les causes sont mal déterminées détruisit le théâtre qui ne fut pas reconstruit avant la mort de Rousseau et de Voltaire.

Si les représentations théâtrales demeuraient rares, les Genevois ne manquaient pas de se tenir au courant des mouvements littéraires. A défaut de troupe montrant les chefs-d'œuvre de Racine sur la scène, ils les lisaient. Voltaire lui-même sera frappé de pouvoir parler littérature à de simples horlogers de la fabrique genevoise.

Un peu avant le milieu du XVIIIe siècle, un Genevois avait fait connaître et aimer Racine, non seulement à ses concitoyens mais à tous les lecteurs de langue française : Marc-Michel Bousquet, descendant d'une famille de réfugiés français des Cévennes, bourgeois de Grancy dans le pays de Vaud et de Genève, fut en rapport lors d'un voyage à Paris avec le fils de Jean Racine, Louis Racine, et eut en mains son manuscrit des *Mémoires sur la vie de J. Racine*. Bousquet, imprimeur de choix, dont les marques d'imprimerie ont donné lieu à d'importants articles, publiait, dès 1728, à Genève, la *Bibliothèque italique*. On lui doit également une édition du *Dictionnaire de la Bible* de dom Calmet.

Les *Mémoires sur la vie de J. Racine* avaient été publiés en 1747 avant que Louis Racine n'en eût donné l'autorisation :

« Il importe peu au public », écrivait l'éditeur dans la Préface, « de savoir comment je me suis trouvé possesseur de l'ouvrage que je lui procure... Si l'héritier du nom et des talents du grand Racine avait voulu consentir à l'impression, je l'aurais prié de remplir quelques lacunes qui se sont trouvées dans le manuscrit... »

Louis Racine aurait, en effet, voulu retarder la publication

1. Kunz-Aubert, *Spectacles d'autrefois*, Genève, s. d., p. 48.

des *Mémoires* pour en améliorer la forme qu'il ne « trouvait pas encore assez limée... ». Mais lorsqu'il eut connaissance de la publication de Genève, il ne la réprouva pas. Il se borna à continuer ses corrections sur le texte imprimé par Bousquet. La Bibliothèque Nationale de Paris possède un exemplaire du tome I des *Mémoire sur la vie de J. Racine*, publiés à Genève et à Lausanne par Bousquet [1] avec les notes manuscrites de Louis Racine, qui mériterait une étude critique.

Paul-Émile SCHAZMANN.

1. Rés. L n 27 16788.

LES DÉBUTS DE L'INFLUENCE DE RACINE EN POLOGNE

Qu'on nous permette d'abord de faire connaître brièvement l'atmosphère dans laquelle la poésie racinienne a pu se produire chez nous.

* * *

C'est seulement depuis 1662 — date de la représentation du *Cid* à la cour de Varsovie [1] — qu'on peut parler d'une influence sérieuse de la littérature française sur celle de la Pologne. Avant cette date on ne peut mentionner que de menus faits. Les écrivains français comptent peu dans le développement de la littérature polonaise du XVIe siècle et de la première moitié du XVIIe siècle, et les cas à propos desquels on peut parler d'une traduction ou d'une influence bien prouvée, sont très rares. C'est vers Rome, aussi bien antique que baroque, que les poètes polonais tournent leurs regards.

La traduction du *Cid* faite par André Morsztyn, tel est le premier événement qui fait date dans le domaine des relations littéraires franco-polonaises. Le fait que cette tragédie fut jouée à la cour est très significatif. La cour est devenue au XVIIe siècle le grand centre de rayonnement de la culture française. Cette influence est due à deux reines françaises :

1. Les sous-titres du prologue des deux premières éditions de la traduction polonaise du *Cid* donnent l'an 1661 comme date de la représentation de la tragédie. M. Folkierski a démontré que cette date est fausse et que la tragédie avait été représentée en 1662. Cf. Son *Cyd Kornela w Polsce*, Cracovie, 1914, p. 13-15.

Marie-Louise de Gonzague qui, venue en Pologne en 1646, avait épousé successivement deux rois polonais, Ladislas IV (1632-1648) et Jean Casimir (1648-1668) et Marie-Casimire de la Grange d'Arquien, connue sous le nom de « Marysieńka », femme de Jean III Sobieski (1673-1696). Ces souveraines et les Français qui se groupaient autour d'elles ont beaucoup contribué à franciser les courtisans et les grands seigneurs polonais.

Jacob Sobieski, dans une instruction écrite pour ses fils, dont l'un est le futur roi Jean III, partant pour Paris en 1645, à la veille de l'arrivée à Varsovie de la reine Marie-Louise, leur conseille d'apprendre la langue française de la façon suivante :

> Et comme vous partez maintenant pour la France, sachez que aussi bien que *arma Gallica et Gallorum fortuna excellent* maintenant dans tous les pays chretiens, telle est aussi la fortune de la langue française : dans chaque armée étrangère et dans tous les camps cette langue retentit. Les Pays-Bas entiers, aussi bien Hollandais qu'Espagnols, les cours à Bruxelles et à la Haag parlent cette langue. Même dans les pays allemands, chez les électeurs, princes et *civitatibus anseaticis*, elle est si répandue, qu'on l'apprend en Allemagne aussi avidement que chez nous le latin, et on y trouve rarement là un noble, qui ne parle pas français... D'ailleurs, avec notre nouvelle souveraine notre cour polonaise deviendra à moitié française [1].

Il serait facile d'en multiplier de tels exemples.

Les grandes masses de la noblesse polonaise, par contre, détestaient les Français. Elles avaient en horreur la culture française, dont elles ne connaissaient d'ailleurs presque rien. Le mémorialiste de ces temps-là, Jean Chrisosthome Pasek, qu'on peut considérer comme un exemple typique de la noblesse moyenne polonaise du XVIIe siècle, donne une preuve fort curieuse de cet état d'esprit [2].

1. *Acta historica res gestas Poloniae illustrantia*, v. II, *Pisma do wieku i spraw Jana Sobieskiego*, éd. Kulczycki, Cracovie, 1880, p. 32.

2. Voici le passage fort curieux de ces *Mémoires*, cité dans la traduction de Paul Cazin : « Les Français, à Varsovie, étaient plus nombreux que les diables en enfer. Ils semaient l'argent à pleines mains, pratiquaient des intrigues, surtout la nuit ; tout leur était permis ; ils pouvaient tout. Ils célébraient des triomphes publics pour des victoires qui n'avaient rien de vrai et qui n'étaient que pures faussetés. Un Français entrait chez le roi quand il lui plaisait ; un Polonais devait rester une demi-

Cette attitude s'explique en premier lieu par des raisons politiques. La noblesse soupçonnait Marie-Louise de Gonzague et les Français de son entourage de vouloir introduire en Pologne le régime absolu à la manière française et de vouloir supprimer leurs libertés. Mais il y avait aussi des raisons plus profondes. La noblesse polonaise sentait très bien que la culture française classique était tout à fait opposée à la leur, qui formait un mélange — tout particulier et attrayant d'ailleurs — des survivances du moyen âge polonais, de la formation classique scolaire, des influences de l'Italie du Seicento, et qui avait un caractère foncièrement rural. La dénomination qui sied le mieux à cette culture est celle du baroque sarmate.

Ajoutons que c'est cette noblesse qui a marqué de son empreinte toute l'atmosphère culturelle du pays et que toute éducation se conformait à ses exigences et à ses aspirations, et essayons maintenant de comprendre les poètes d'origine aristocratique. Élevés dans cette atmosphère, ils ont acquis la connaissance de la langue française, ont séjourné en France et se trouvaient en contact avec les Français de la cour royale de Pologne. Ils commencent à lire les classiques français, mais imprégnés d'une esthétique littéraire tout à fait différente, ils s'efforcent en les traduisant ou en empruntant leurs sujets de les adapter aux exigences de leur esthétique, ils les travestissent à la manière baroque. Tel sera exactement le cas de la fortune de Racine en Pologne au XVIIe siècle.

journée à la porte. Bref, une faveur terrible, exorbitante. Je dois en citer un exemple entre les autres. On leur avait permis de célébrer, *in theatro publico*, une victoire remportée sur l'Empereur... On joua plusieurs scènes. Or, comme l'armée étant censée défaite et l'ennemi couché sur le terrain, on amenait l'Empereur chargé de chaînes par-dessus ses habits impériaux, n'ayant plus sa couronne sur sa tête, mais la tenant dans ses mains et la remettant au roi de France (et l'on savait que c'était un Français de qualité qui jouait le personnage de l'empereur, dont il imitait le physique à ravir, en faisant la lippe comme lui), voilà qu'un des Polonais à cheval se mit à crier : « Tuez-nous cet enfant de garce, puisque vous le tenez ! Ne le nourrissez pas. Dès que vous l'aurez lâché, il se vengera, recommencera la guerre, fera couler le sang, et il n'y aura jamais de paix au monde. Si vous le tuez, Sa Majesté française prendra le pouvoir, sera empereur, et, si Dieu le veut, notre roi de Pologne. Enfin, si vous ne le tuez pas, moi je le tue ! » Il saisit son arc, le bande, et nous décoche une flèche si juste, dans le flanc de l'Empereur, que le fer sortit de l'autre côté : il le tua raide. Les autres Polonais prennent aussi leurs arcs, et vous lardent le tas de Français, si bien que celui qui jouait le roi en reçoit une à la tête, culbute de son trône sur le théâtre et s'enfuit avec ses compagnons. » *Les Mémoires de Jean-Chrysostome Pasek, Gentilhomme Polonais*, Paris, Les Belles-Lettres, s. d., p. 209-211.

*
* *

La première trace de son influence se manifeste de bonne heure. Elle remonte à l'année 1662 et elle est liée à la traduction du *Cid* mentionnée ci-dessus, et due à André Morsztyn, le meilleur poète du XVIIe siècle polonais. Morsztyn, diplomate, grand trésorier, voyageur, était aussi versé dans la littérature italienne que dans les lettres françaises. Époux de Catherine Gordon, dame de la cour de Marie-Louise, Écossaise de culture française, il fut durant toute sa carrière politique un partisan résolu de la politique profrançaise à la cour de Pologne. Quand la Pologne s'est tournée en 1683 vers l'Autriche et a conclu une alliance avec les Habsbourgs, Morsztyn fut obligé de s'enfuir. Il a passé les neuf dernières années de sa vie en France. Saint-Simon nous a laissé quelques remarques assez désagréables — très curieuses d'ailleurs — concernant ce personnage [1].

Comme poète, il fut influencé en premier lieu par les Italiens du Seicento, avant tout par Marino, mais on trouve aussi parmi ses œuvres lyriques des traductions de Marot, de Ronsard et de Voiture [2]. Sa traduction du *Cid* fut représentée à la cour pendant la Diète de 1662, au moment même où on fêtait en Pologne la reprise de quelques villes lithuaniennes sur les Moscovites. Pour célébrer cette victoire, Morsztyn a composé un prologue en vers qui a précédé la représentation du *Cid* et qu'il a mis dans la bouche d'un personnage personnifiant la Vistule. Ce prologue était conçu comme un hommage poétique rendu par le principal fleuve polonais au couple royal [3].

1. *Mémoires*, éd. Boislisle, v. III, p. 294-298. — Au sujet de Morsztyn on peut consulter en français un chapitre — bien insuffisant d'ailleurs — du livre d'Abel Mansuy, *Le monde slave et les classiques français*. Paris, Champion, 1912 ; p. 361 et suiv. Cet auteur affirme (*op. cit.*, p. 336) que Morsztyn pendant son dernier séjour en France a connu personnellement Racine. Ceci est possible, mais il nous manque à ce sujet toute indication dans les références du temps. La question n'a du reste rien à voir avec le thème de notre article.

2. Sur sa culture littéraire, cf. E. Porębowicz. *Andrzej Morsztyn, przedstawiciel baroku w poezyi polskiej*, Cracovie, 1893, p. 55-84.

3. Le meilleur texte se trouve dans l'édition critique du *Cid* dans la traduction de Morsztyn due à M. Folkierski dans la *Biblioteka Narodowa*, serie II, v. 8. Cracovie, 1921, p. 137-139.

Or, ce prologue est très nettement imité d'une ode de Racine antérieure à lui de deux ans seulement, *La nymphe de la Seine à la reine.*

Les ressemblances entre les deux poèmes sont assez nombreuses et frappantes. Tous les deux sont conçus comme une allocution d'un personnage personnifiant le fleuve : chez Racine la Seine, chez Morsztyn la Vistule. Tous les deux ont comme thèmes principaux la conclusion de la paix et la présence d'une reine étrangère. Les deux poèmes commencent par la présentation du fleuve « orateur » et finissent par les vœux adressés à la reine dans le poème de Racine, au couple royal dans le poème polonais. Morsztyn a d'ailleurs emprunté un des motifs particuliers de *La nymphe de la Seine à la reine.* Le Tage — nous lisons là — a beaucoup souffert quand l'infante Marie-Thérèse est partie pour la France :

> Que le Tage souffrit ! quels furent ses transports
> Quand l'Amour lui ravit l'ornement de ses bords !
> Et que pour lui la guerre eût été moins à craindre !
> Ses Nymphes de regret prirent toutes le deuil.

C'est à son tour la Seine qui dans le poème de Morsztyn souffre et est jalouse de l'absence de Marie-Louise [1].

M. Folkierski, qui le premier a rapproché ces deux poèmes, souligne dans son article que le prologue de Morsztyn surpasse de beaucoup l'ode de Racine [2]. Et en vérité, ce prologue compte parmi les meilleures œuvres de Morsztyn. Toutefois, il me semble que les deux poèmes se prêtent mal à la comparaison, parce qu'ils relèvent de deux poétiques opposées. L'ode racinienne est basée sur la poétique classique : le ton en est élevé, l'atmosphère abstraite, la couleur locale manque, — nous savons d'ailleurs que sur ce point Racine a été influencé par Chapelain, — la phraséologie est typiquement classique, la phrase savamment construite. L'ode est composée

1. Widziałam i Sekwanę,
Skarżącą się na ranę,
Ktorą jam jej zadała,
Wziąwszy jej to, co namilszego miała (éd. citée, p. 139).

2. Cf. son *Racine a Jędrzej Morsztyn*, *Tygodnik Ilustrowany*, 1922, n° 50, p. 508-509.

de strophes de dix vers chacune, la disposition des rimes est la même dans chaque strophe.

Le prologue de Morsztyn est composé suivant des principes tout à fait différents. Il contient beaucoup de noms propres des fleuves et des villes de Pologne. Par ce moyen l'auteur nous suggère la couleur locale polonaise et joue à profusion de ces effets poétiques qui dérivent d'une accumulation de noms propres. Son style est aisé et libre ; très peu de métaphores, la construction des phrases plutôt simple. Le poème est écrit en vers de 5 à 11 syllabes. On ne peut pas les grouper par strophes. Les rimes plates alternent avec les rimes croisées sans aucun ordre précis. Évidemment, Morsztyn, qui excellait dans les constructions savantes et compliquées à la manière de Marino, a voulu dans ce prologue faire une expérience dans un sens opposé; créer une atmosphère poétique avec le minimum de procédés poétiques, en se servant du style le plus simple possible et d'une forme aux contours à dessin peu précis. Nous sommes ici aux antipodes de l'ode classique.

* * *

Treize ans plus tard nous devons noter le premier fait concernant la fortune de la tragédie de Racine en Pologne. Il s'agit d'une représentation d'*Andromaque*, organisée à Jaworow, résidence estivale de Jean III Sobieski, en 1675, par la reine, à l'occasion de la fête du roi le 25 juin [1].

La source unique où nous trouvons quelques détails concernant cette représentation est la gazette officielle de la cour de Pologne, rédigée par l'abbé Brunetti. A la date du 28 juin 1675, nous y trouvons un compte rendu de cette fête. Nous y apprenons que la reine en a confié l'organisation à son intendant, nommé Révérend. On a commencé après le dîner par un spectacle de danseurs de corde.

L'on représenta ensuite — y lisons-nous — l'*Andromaque* de Monsieur Racine par des domestiques de la Reine, tous hommes et femmes, qui la jouèrent merveilleusement bien: les décorations du théâtre étaient très belles et les habits qu'on avait fait faire

1. Notons une coïncidence curieuse : la première représentation de Racine en Angleterre a eu lieu de même en 1675. C'était aussi *Andromaque* qui a été représentée à Dukes Theatre à Londres. Cf. F. Y. Eccles, *Racine in England*, Oxford, Clarendon Press, 1922, p. 4.

exprès outre les broderies et les dentelles étaient enrichis de toutes les pierreries de la Reine qui sont les plus belles du Royaume et en plus grand nombre, y ayant ajouté celles qu'elle a eues de la Couronne. Cela fut suivi d'une superbe collation de quantité de bassins de confitures d'Italie qu'on apporta sur le théâtre et de plusieurs sortes de liqueurs que la reine, après en avoir régalé le Roi, fit distribuer largement à toute l'assemblée composée d'un grand nombre de seigneurs et de dames qui étaient remis exprès de leurs terres pour se trouver à cette fête [1].

Nous lisons ensuite que la fête s'est terminée à la pointe du jour par un ballet et des feux d'artifice.

La gazette ne nous apprend ni les noms des actrices et des acteurs (sauf le nom de Révérend, dont nous savons qu'il a joué dans la pièce), ni ceux des spectateurs. Les seules informations précises sur la représentation même concernent la somptuosité du spectacle ; les costumes et tout spécialement la richesse des bijoux qui a pour nous quelque chose de choquant et de bizarre, mais qui était dans le goût de l'époque, surtout en Pologne, où on attachait, en grande partie sous l'influence orientale, beaucoup d'importance aux riches et somptueux costumes.

La tragédie a-t-elle été jouée en français ou en polonais ? La mention faite dans la gazette de l'abbé Brunetti précisant que la pièce a été jouée par les domestiques de la reine, tous Français et Françaises, nous laisse supposer que l'on a représenté à Jaworow le texte français. Mais d'autre part on serait tenté de supposer qu'il s'agissait d'une traduction polonaise. Et voici pourquoi.

Dans les dernières années du XVIIe siècle ou au commencement du XVIIIe, a paru en Pologne un volume des œuvres poétiques d'André Morsztyn et de son neveu Stanislas Morsztyn [2]. Ce volume contenait entre autres écrits une traduction

1. *Acta historica, etc.*, v. III, Cracovie, 1879, p. 218.

2. Ce volume a paru sous le titre : *Psyche z Lucjana, Apulejusza, Marina. Cid albo Roderik komedija hiszpańska. Hippolit, jedna z tragedyj Seneki. Andromacha, tragedyja, z francuskiego przetłumaczona.* Il n'est pas daté, mais d'après une indication de sa préface on peut admettre qu'il a paru entre 1698 et 1704. La préface nous informe aussi que c'est Stanislas Morsztyn, qui a traduit *Andromaque*. La tragédie y occupe les pages 274 à 360. Le volume entier a été réimprimé à Supraśl en 1752. L'édition critique de la traduction d'*Andromaque*, préparée par l'auteur de cet article, va paraître à Varsovie dans la *Biblioteka Zapomnianych Pisarzy i Prozaików Polskich*.

d'*Andromaque* due à Stanislas Morsztyn. Or, nous savons que cet auteur fut attaché à la cour royale aux environs de l'an 1675 : un an plus tard, on lui a confié le soin d'écrire les textes d'un ballet qui faisait partie des fêtes organisées à Cracovie à l'occasion du couronnement du roi, le 12 avril 1676. Ne doit-on pas supposer que ce fût lui que l'on chargea de traduire *Andromaque* pour les fêtes du roi et qu'il ait publié une vingtaine ou une trentaine d'années plus tard le texte joué à Jaworow en 1675 ?

L'analyse du texte de la traduction nous permet de répondre à cette question par la négative. La traduction de Stanislas Morsztyn avait pour base l'édition de 1687. Elle ne s'appuie pas sur l'édition de 1697 ou une des éditions suivantes, parce qu'elle suit, acte III, v. 75, la rédaction du texte antérieure à cette édition [1]. Par ailleurs, notre traduction suit fidèlement le texte définitif. Elle ne peut donc avoir pour base les éditions de 1668 et de 1673 qui diffèrent sensiblement de ce texte. En outre, elle ne peut pas s'appuyer sur l'édition de 1676, parce qu'elle donne dans la scène 4, acte III la tirade finale d'Oreste (v. 201-204) de la rédaction plus courte qui a été introduite pour la première fois justement dans l'édition de 1687. La traduction doit donc être postérieure à l'an 1687. Ce n'est pas elle qui a été jouée à Jaworow en 1675. On peut plutôt soupçonner au moins à titre d'hypothèse, qu'au contraire la représentation d'*Andromaque* a suggéré à Morsztyn l'idée de traduire la tragédie en polonais.

Stanislas Morsztyn, né aux environs de 1640 — mort probablement en 1729, fut un des officiers éminents de l'armée polonaise pendant la deuxième moitié du XVIIe siècle. Il a achevé sa carrière politique comme voïevode de Sandomierz. Soldat, grand seigneur, il ne s'est occupé de littérature que d'une façon tout à fait accidentelle. Ses œuvres poétiques parvenues jusqu'à nos jours comportent un mince volume de quelque cent cinquante pages. Elles contiennent en outre un recueil de poèmes *Tristes plaintes*, écrit au sujet de la perte de deux de ses enfants, une poignée de poèmes divers et deux

1. Le texte définitif : « Cher Pylade, crois-moi, ta pitié te séduit » ; toutes les éditions antérieures à 1697 : « Cher Pylade, crois-moi, mon tourment me suffit ». Le texte polonais : « *Kochany Piladesie, dosyć moja męka...* »

traductions : de la *Phèdre* de Sénèque et de l'*Andromaque* de Racine. Un de ses poèmes : *La franchise des chevaliers dévoilée*, élégante et fine raillerie des exagérations — courantes à cette époque-là — du langage de l'amour, compte parmi les œuvres les plus réussies de la littérature baroque polonaise. Le reste des œuvres est assez insignifiant.

Prouver que cette traduction d'*Andromaque* ne donne aucune idée exacte de la valeur poétique de la tragédie de Racine serait un travail inutile et vain. Racine est intraduisible, on l'a répété maintes fois [1]. Même les traductions d'éminents poètes comme celles de R. A. Schröder en Allemagne ou de Boy-Zeleński en Pologne ne peuvent égaler la simplicité jointe à la noblesse d'expression et avant tout la musique des vers de Racine. Stanislas Morsztyn d'ailleurs n'était pas un grand poète. S'il y a chez lui des passages rendus d'une manière assez heureuse, surtout les grands discours officiels (par exemple les discours échangés entre Oreste et Pylade dans le 1er acte de la tragédie), il y en a, au contraire, beaucoup où l'on voit le traducteur lutter contre les plus élémentaires exigences du vers et où il est facile de trouver des locutions inutiles à l'action et assez plates en elles-mêmes, inventées seulement afin de trouver une rime au vers précédent. L'intérêt de cette traduction ne consiste pas en sa valeur propre, mais dans l'empreinte personnelle du traducteur, dans le sens de ses changements, très significatifs quant à l'accueil fait à la littérature française classique en Pologne au XVIIe siècle.

La traduction est fidèle en ce qu'elle garde intacte toute l'intrigue dramatique d'*Andromaque*, mais dans les limites de cette fidélité la plus élémentaire le traducteur se permet beaucoup de liberté. Il n'a pas l'ambition de remplacer chaque phrase de l'original par une phrase correspondante du texte

1. Cf. l'opinion de M. Karl Vossler : Das grösste Hindernis zwischen uns und Racine ist ohne Zweifel die französische bzw. die deutsche Sprache. Denn übersetzen kann man seine Verse nicht. Das Beste geht — wie vielfache Erfahrung lehrt — dabei verloren : die unmittelbare Wirkung durch das Ohr auf das Gemüt » Cf. son *Jean Racine*, Munich, Huebner, 1926, p. 60. Dans la critique française c'est Henri Bremond qui a mis en relief d'une façon spécialement frappante cette qualité de l'œuvre de Racine en soulignant sa valeur d'incantation. Cf. son *Racine et Valéry*, Paris, Grasset, 1930, p. 173 et suiv.

polonais : il y a dans sa version des passages où il résume en peu de mots le texte français, il y en a, au contraire, d'autres — qui sont d'ailleurs de beaucoup plus nombreux — où il amplifie la version originale. Il y a dans son texte des infidélités qui grossissent, simplifient la psychologie des personnages dramatiques, qui en effacent quelques nuances caractéristiques. Voici un exemple typique. Oreste informe Pylade du but de sa mission auprès de Pyrrhus :

> Il élève en sa cour l'ennemi de la Grèce,
> Astyanax, d'Hector *jeune et malheureux fils*,
> Reste de tant de rois sous Troie ensevelis (I, 70-72).

Or, dans le texte polonais il ne reste rien de cette compassion envers Astyanax, « l'ennemi de la Grèce », compassion très caractéristique de la noblesse d'âme d'Oreste. L'ennemi est l'ennemi. L'allusion au malheureux sort d'Astyanax est ici remplacée par une sorte de malédiction à l'adresse d'Hector [1]. Un autre exemple : Andromaque se plaint de sa misère :

> J'ai vu mon père mort et nos murs embrasés ;
> J'ai vu trancher les jours de ma famille entière,
> Et mon époux sanglant traîné sur la poussière (III, 221-223).

Le texte polonais correspondant est plus long : Andromaque déplore aussi la dispersion de ses richesses [2] !

Mais les différences stylistiques sont les plus nombreuses et les plus caractéristiques. La tragédie de Racine est écrite — chacun le sait — dans un ton noble, élevé, qui a pour conséquence une certaine distance entre les lecteurs et les personnages de la tragédie. Or, dans la traduction polonaise, cette distance a parfois disparu, le ton n'a pas l'homogénéité de la tragédie racinienne ; on y entend parfois des locutions qui ont un air de conversation, qui s'abaissent à notre niveau

1. « Hektorowago syna (ktroego na wieki
Bodajby nie postała pamięć między Greki),
Astyanaksa cierpi u swojego Dworu. »
2. « Ojcam straciła, całe Krolestwo zgorzało,
Krewnych niemasz, zginęły dostatki i składy.
Mąż w oczach mych po piasku krwawe czynił ślady,
Włoczony koło murow...»

quotidien. Dans le texte français nous trouvons, par exemple, cette caractéristique de l'attitude d'Andromaque envers Pyrrhus :

> ... Mais enfin cette veuve inhumaine
> N'a payé jusqu'ici son amour que de haine (I, 109-110).

Dans le texte polonais « la haine » est remplacée par une locution qui nous dit qu'Andromaque, malgré l'amour que Pyrrhus lui témoigne, aime à le piquer souvent au vif [1].

On emploie des mots grossiers, injurieux, comme « gach », « fryjerka » [2], surtout quand un amant — ou une amante — jaloux parle de son rival. De même, quand Hermione injurie Oreste :

> Le lâche craint la mort.. (V, 84).

dans la traduction nous trouvons au lieu du mot « lâche » l'épithète « błazen », [3] qui signifie à peu près la même chose qu'en français « un bouffon », « un sot ».

Un effet semblable est produit dans la traduction par un autre procédé stylistique : on remplace les mots abstraits par des locutions beaucoup plus concrètes. Ce procédé est très souvent employé dans notre traduction. Par exemple « un pompeux appareil » se transforme ici en « un costume de grand seigneur et une nombreuse suite » [4] ; pareillement en français « un autre enfant... fut conduit au trépas », en polonais cet enfant « fut jeté du haut de la tour » [5]. Un autre exemple : Andromaque défend Astyanax :

> Lorsque de tant de biens qui pouvoient nous flatter,
> C'est le seul qui nous reste... (III, 163-164).

1. « I płacąc nienawiścią żądze jego zbytnie,
Nie raz mu miasto łaski do żywego przytnie. »
2. « Wsiadajmy i dziś, niech się z ta fryjerką cieszy », « Allons, n'envions plus son indigne conquête » II, 50).
. . . . . .
Że się nad zwycza cieszysz z wroconego gacha » (la phrase correspondante du texte français (III, 147) manque).
3. Śmierci się, błazen, boi.
4. « Stroj Pański i orszak sług, ktoryć pięta wierci. »
5. « Bo insze dziecię, i już pewna to nowina,
Miasto Hektorowego z wieże zrzucił syna. »

En polonais Andromaque énumère ces « biens » [1].

S'il en est ainsi, nous ne serons pas étonnés de trouver dans la traduction une métaphore baroque typique. Voici le texte français :

> J'ai fait des malheureux, sans doute ; et la Phrygie
> Cent fois de votre sang a vu ma main rougie.
> Mais que vos yeux sur moi se sont bien exercés !
> Qu'ils m'ont vendu bien cher les pleurs qu'ils ont versés !
> De combien de remords m'ont-ils rendu la proie !
> Je souffre tous les maux que j'ai faits devant Troie :
> Vaincu, chargé de fers, de regrets consumé,
> Brûlé de plus de feux que je n'en allumai (I, 313-320).

En polonais, Pyrrhus s'exprime comme s'il était un lecteur fervent du chevalier Marino. Il dit à peu près ceci : Oui, je l'avoue, les flammes qui ont brûlé Troie, avaient été allumées par moi, mais maintenant vous m'avez rendu mon coup, parce que vos yeux ont allumé les flammes dont brûle mon cœur, et si je faisais couler le sang des vôtres, c'est mon cœur qui saigne maintenant à cause de vous[2]. Le concept de cette comparaison se trouve *in nuce* dans le texte même de Racine, mais elle est beaucoup plus élargie et mise en relief chez Morsztyn. Autre part, Morsztyn introduit une métaphore baroque tout à fait étrangère au texte original :

> Oui, je sens à regret qu'en excitant vos larmes
> Je ne fais contre moi que vous donner des armes (III, 241-242).

Dans la traduction, Pyrrhus enveloppe sa pensée dans une métaphore baroque. Il dit : j'étais convaincu que ta réponse hardie avait éteint mes feux, maintenant tes larmes les font jaillir de nouveau [3].

1. « Kiedy, choć już Mąż leży, Ociec i kraina,
   Tego, co jeszsze został, zabić jej chcą Syna. »
2. « Przyznaję, że w Frygiji ręką rozgniewaną
   Nie raześ widzieć mogła krew swoję wylaną,
   Że płomienie, co Troję w popioł obrociły,
   Przez mię po większej części zapalone były.
   Lecz na mym sercu twoje pomściły się oczy
   I ogniem, ktorym gorę, i krwią, ktorą broczy ».
3. « Z żalem widzę, że twoj płacz gniewy me przemoże.
   Rozumiałem, żem z większą miał cię widzieć wzgardą,
   Żeś ognie me zgasiła odpowiedzią hardą,
   Lecz je jako na nowe twe łzy we mnie żarzą. »

Notons encore un trait de cette traduction. Le traducteur, si peu consciencieux d'ordinaire, est très sensible à toutes les antithèses de Racine. Il les conserve soigneusement, il s'efforce de les accentuer par des rapports de syntaxe ; bien plus, il les double parfois. S'il rencontre une suite d'antithèses, comme dans le passage suivant :

> Le sort vous y voulut l'une et l'autre amener :
> Vous, pour porter des fers, elle, pour en donner.
> Cependant ai-je pris quelque soin de lui plaire ?
> Et ne diroit-on pas, en voyant au contraire
> Vos charmes tout-puissants, et les siens dédaignés,
> Qu'elle est ici captive, et que vous y régnez ? (I, 347-352).

il marque ces antithèses en les plaçant symétriquement. Le passage correspondant du texte polonais est divisé en trois distiques dont chacun contient deux termes de comparaison, placés de la même façon [1].

Notons enfin que l'ordre des mots est parfois assez embrouillé dans la traduction [2].

Si nous définissons le style de Racine d'après Vill. Leo Spitzer comme un style classique type avec quelques éléments baroques à l'arrière-plan [3], nous devons constater que Stanislas Morsztyn a complètement changé la formule stylistique de la tragédie. Ce sont les éléments baroques qui l'emportent dans la traduction.

* * *

Ainsi nous avons pu noter deux cas de l'influence de Racine sur la littérature polonaise. Dans l'un, il s'agissait d'un illustre poète, dans l'autre, d'un poète plutôt médiocre. L'un

1. « Tak Fortuna mieć chciała w swoim rozrządzeniu,
Ta rozkazować, tyś tu miała być w więzieniu :
Ale się to zmieniło na miłości wadze :
Ty wszystko możesz ona jest cale bez władze.
Każdy osądzi, widząc i jednę i drugą,
Ześ ty Panią, a ona ledwie że nie sługą. »

2. Par exemple : « Wszak wiesz, jak Matka Grekow oszukała zdradnie :
Fałszywym, prawdziwego kiedy im ukradnie
Syna Hektorowego, zastąpił zmyślony. »

3. Cf. son *Die klassische Dämpfung in Racine's Stil, Romanische Stil- und Literaturstudien*, Marburg, Elvert, 1931, v. I, p. 133 et suiv.

était l'imitation d'un ode, l'autre, la traduction d'une tragédie. La valeur poétique du prologue d'André Morsztyn est grande, on ne peut évidemment affirmer que la traduction due à son neveu soit réussie. Mais les deux cas, malgré toutes les différences, sont unis par un trait fondamental commun : en traduisant et imitant Racine les deux poètes se montrent foncièrement hostiles à l'esprit qui animait toute son œuvre, à l'esprit classique. Les conditions sociales des influences françaises dans la Pologne du XVIIe siècle rendent ce paradoxe compréhensible.

Ce n'est que dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle que nous trouvons de nouveau des traces de l'influence de Racine sur la littérature polonaise. En 1752 paraît en polonais *Athalie* sous le titre de *Joas*. Elle ouvre une longue série de traductions polonaises des tragédies raciniennes [1]. Mais cette fois les traducteurs se font un point d'honneur de rester dans les cadres de la poétique classique.

Victor WEINTRAUB.

1. Cf. M. Szyjkowski, *Dzieje nowożytnej tragedji polskiej, typ pseudoklasyczny* Cracovie, 1920, p. 15-20.

RACINE ET LES RÉSISTANCES DE L'ESPRIT HONGROIS

Alfieri, Voltaire, Iffland ont trouvé chez nous d'excellents traducteurs et de très bonne heure, constata jadis le critique David Angyal dans une revue sérieuse [1], et il continue en se demandant : pourquoi fallut-il attendre jusqu'à 1851 pour pouvoir lire enfin dans une traduction hongroise une œuvre de Racine, *Phèdre* ?

Doit-on accuser — c'est toujours notre critique qui disserte — l'influence de la *Hamburgische Dramaturgie* ? Lessing décocha plus d'une flèche contre les classiques français. Mais cet antagonisme n'empêcha pas que l'auteur de *Zaïre* jouît d'une grande vogue ! Pour expliquer le fait que la renommée de Racine fut tardive et superficielle, il nous faut chercher des raisons dans l'œuvre du maître elle-même. C'est une maison somptueuse qui est inhabitable ! On y trouve de la bonne rhétorique, des développements grandioses, des passages lyriques, tout, hors du mouvement dramatique. La force, les cris du cœur, ces dialogues qui dessinent des profils individuels, lui font défaut.

Les hommes d'aujourd'hui — ceux de 1878 — reprochent aussi à Racine le ton guindé, les manières cérémonieuses de ses personnages, qui, même en brûlant de passion, restent des gens bien élevés. Ils rappellent ce roi de Walter Scott qui apprenant la mort de sa fille, n'avait autre souci que de décider : faut-il laisser répandre sa douleur paternelle dans les vers d'un sonnet ou bien dans les vers d'un madrigal ? Mais nous, qui pardonnons à Shakespeare ses grossièretés, discul-

1. Dans la *Budapesti Szemle*, éditée par l'Académie des Sciences Hongroise, année 1878.

pons Racine de sa courtoisie exagérée ! Certes, ce dernier ne peut être mis au même rang que le cygne d'Avon. Il ne connaît pas les tréfonds de l'âme humaine, il ne sait que parler d'amour. Ses héros ne sont ni des princes, ni des généraux, ni des pères, ni des fils, ils sont seulement et toujours des amoureux. C'est à cause de cela que les tragédies de Racine sont si monotones. Pourtant, les femmes, dignes et vierges, prêtent à cette œuvre une grande beauté et qui est peut-être sa seule....

Ainsi raisonne notre critique. Il nous aurait été facile, en intercalant quelques apophtegmes dans ces citations, d'en tirer des effets humoristiques. Mais exprimons-lui plutôt notre reconnaissance: ses opinions peuvent servir d'épigraphe à notre enquête.

*
* *

La traduction de *Phèdre*, en 1851, est due à un certain D. Horváth, gentilhomme campagnard, magistrat, ami des sciences et des arts [1]. Ses ïambes font entendre à nos oreilles un accent vieillot et archaïque.

En 1866 paraît l'*Andromaque* hongroise. Les vingt ans de son traducteur, du poète P. Zilahy (1845-1867), lui conseillèrent de risquer une traduction en alexandrins, forme peu usitée dans notre littérature dramatique. Les rimes amènent inévitablement une profusion de chevilles.

A. Farkas, journaliste d'une grande activité, reprend *Phèdre* en 1872. En cette même année E. Paulay, qui sera plus tard directeur du Théâtre National, nous donne la traduction de *Bajazet*, et, en 1875, celle d'*Iphigénie*. Ce sont des traductions plus ou moins fidèles ; la poésie ne les a pas embrasées. En lisant leurs vers ïambiques, on apprécie pleinement la recommandation du critique Angyal, qui suggéra de traduire Racine en prose.

G. Csiky, homme connaissant à fond son métier, le théâtre, traduit *Athalie* en 1876. Son travail est honnête et se prête assez bien à la déclamation.

En 1900, E. Abrányi qui ne posséda pas encore la maîtrise dont il fera preuve en jonglant avec les paroles de *Cyrano* et

1. Il a traduit *Lucrèce Borgia* et *Marie Tudor* de V. Hugo, ainsi que *Zaïre* de Voltaire. Ce choix nous fait rêver.

de l'*Aiglon*, nous donne une nouvelle *Phèdre*. N'omettons pas de mentionner aussi un *Britannicus*, traduit pas V. Zoltán, et une *Andromaque*, traduite par M. Benedek. Enfin, dans une collection à l'usage scolaire parurent les textes français de *Britannicus* et d'*Athalie* ; on y trouve des introductions, des notes, des données biographiques, compilées, si nous devinons juste, par des professeurs de lycée [1]. Mais « accumulez tous les détails que vous pourrez sur la vie de Racine », dit Paul Valéry, « vous n'en tirerez pas l'art de faire ses vers [2] ». Ni, hélas, l'art de les traduire.

*
* *

Toute cette chose imprimée n'enrichit pas le patrimoine littéraire hongrois. Ces traductions parues dans des brochures humbles, sans aucune prétention typographique, ne connurent pas le succès. Du moins Racine fut-il représenté sur la scène plus dignement qu'il ne fut traduit ?

Le 1er décembre 1876 — c'est la première fois en Hongrie — le Théâtre National joue une pièce de Racine, *Phèdre* [3]. Le critique du *Pester Lloyd*, journal du juste milieu, regrette dans son compte rendu que le public ne demande que de passer agréablement son temps. Mais le théâtre étant une sorte d'église, il faut bien qu'on y fasse parfois l'oraison. C'est sans doute à cause de cela qu'on a donné une tragédie de Racine. Le directeur voulait aussi faire parade d'une jeune tragédienne, la Jászai ; en effet, elle était bonne...

Le critique du *Pesti Napló* est plus explicite. Il dit un mot concernant la traduction de A. Farkas, assez récente à cette date, et qui rappelle l'original comme une estampe nous donne l'idée d'un tableau resplendissant de couleurs. Mais valut-il la peine de faire jouer Racine ? Son monde est irréel, son pathos souvent vide. Son art n'est pas national, mais courtisan. Il n'a écrit que des tragédies de protocole. Certes, elles

1. Bien entendu, dans les Histoires de la Littérature on rencontre toujours quelques phrases consacrées à Racine. Il existe aussi une *Racine Ifjuságа* (*La Jeunesse de R.*), dont l'auteur est G. Theisz, 1899.

2. *Introduction à la Méthode de Léonard de Vinci.*

3. Il n'est pas impossible pourtant que les pères Jésuites aient fait jouer dans leurs collèges une adaptation d'*Athalie*.

ont une valeur pédagogique, elles élèvent l'âme du spectateur. Mais le plaisir qu'elles nous donnent est d'ordre esthétique ; il n'est pas celui que nous ressentons en face de la vie. La Jászai était brillante mais le reste... Et le critique signale une confidente d'Aricie qui s'est métamorphosée en femme de chambre très parisienne, etc.

La première de *Bajazet* dans un théâtre de faubourg, le 17 novembre 1881, passa à peu près inaperçue. On avait une bonne excuse pour ne pas escalader la Colline du Château : dans les mêmes jours, Mme Sarah Bernhardt fit son apparition dans la capitale hongroise.

La divine Sarah débuta dans le rôle de Marguerite Gauthier, elle continua avec celui de Phèdre. On se racontait qu'elle n'osa pas jouer ce rôle à Vienne, craignant d'être comparée à la Volter, primadonna du Burgtheater. Malheureusement, pour ceux des spectateurs qui ne s'identifient pas avec la tradition française — note le *Pester Lloyd* — cette tragédie est simplement insipide. Tout le monde convient que *La Dame aux Camélias* est bien autrement belle. L'actrice était mal conseillée en faisant son choix. Ajoutons qu'elle ne parlait pas, mais chantait, paraît-il, que ses gestes étaient affectés, son attitude inexpressive. Et que penser de ses costumes, ou plutôt de ses déshabillés ! On ne pouvait rester sérieux en les voyant ; on en a vu de semblables dans les opérettes d'Offenbach ! Un grand critique en marge de la littérature officielle, J. Péterfy dans le journal *Egyetértés*, est plus bienveillant. Mais ses louanges ne vont que vers l'actrice. Elle fit d'une ombre classique aux effusions conventionnelles un rôle éclatant. Mais le public ne goûta pas les alexandrins et s'ennuya. Bref, ce fut une débâcle. Il fallut que la Sarah recommencât à mourir dans *Adrienne Lecouvreur*, puis dans *Frou-Frou* pour que sa réputation fût sauvée.

Quelques années après cet intermède, le 29 décembre 1890, le Théâtre-National nous donna *Iphigénie*. La tragédie fit partie d'un cycle, avec l'*Electra* de Sophocle et avec l'*Iphigénie* de Gœthe. Fut-elle exhumée, demande le *Pester Lloyd*, pour être rejetée dans l'ombre par les deux autres ? Si telle était l'intention du directeur, il a pleinement réussi. Encore une occasion qui permet au spectateur intelligent de s'aper-

cevoir que le drame moderne français est bien supérieur. Cette *Iphigénie* est une pièce larmoyante qu'on pourrait tourner facilement en parodie. Agamemnon serait un Pantalon, Clytemnestre la plus horrifique des belles-mères, etc. Bien entendu, même dans ses pièces faibles, Racine fait preuve d'un certain talent. Il a emprunté la construction gothique des Espagnols, qu'il a couronnée de la coupole des trois unités. Mais ce qu'il faut nous donner, à nous, hommes modernes, c'est la vie, la vérité et non pas cette froide architecture.

Le 22 décembre 1899, le Théâtre-National célèbre le bicentenaire de Racine avec *Britannicus* [1]. Toujours selon le critique du *Pester Lloyd* ce fait divers romain n'est pas une action dramatique, mais une conférence sur un sujet historique. Louis XIV en aurait pu profiter. Mais, nous vous le demandons, à quoi cela nous sert-il ? Qu'on le place au programme d'une représentation d'après-midi, pour l'édification de la jeunesse écolière ! La même note résonne dans le *Pesti Napló* : Nous avons assisté à un sermon ennuyeux sur les passions, prononcé à l'usage des doctes. Il est patent que le drame français, chancelant entre les abîmes du classicisme et du romantisme, n'a atteint sa grandeur qu'aux temps modernes. L'allusion vise sans doute l'œuvre d'Alexandre Dumas fils.

* * *

Et maintenant en possession de ces dates, et de ces faits, nous devons reprendre pour notre compte le problème initial : quelles raisons expliquent le fait étonnant que l'influence de Racine n'a pas modifié, qu'elle n'a pas même frôlé, la sensibilité hongroise ?

C'est bien tard, sous le règne de Marie-Thérèse, que la Hongrie, ses guerres et ses révolutions passées, se tourna vers les choses de l'esprit. Les nouveaux intellectuels voulaient rattraper les siècles perdus et à la façon des nouveaux riches, être aussitôt « à la page ». Hommes de lettres et dilettantes, tous avec des préoccupations d'ordre pédagogique, se rabattaient donc sur les gloires contemporaines ou presque. On adora les soleils qui sur le ciel de l'Europe cosmopolite ré-

1. Traduit par l'acteur J. Iványi, qui a vécu longtemps à Paris et qui fut ami et admirateur de Mounet-Sully.

pandaient leur clarté et qui versaient aussi leur bonne chaleur réconfortante aux mortels. Les traductions se firent au petit bonheur — l'engouement des salons de Vienne était pour beaucoup dans les choix — et c'est ainsi que Marmontel fut tout autant prôné que le sage Louis Racine [1]. Les prétextes manquaient pour s'occuper d'un écrivain bien mort, de cet autre Racine [2].

Les décades romantiques qui suivirent découvrirent l'histoire. Mais le grand siècle, trop rapproché au présent, ne semblait être ni instructif ni pittoresque. Son Louis XIV différait-il sensiblement de Sa Majesté régnante ? D'autre part, si les directeurs de conscience littéraire se souciaient peu que le XVIIe siècle eût été « gallican et janséniste », ils ne lui pardonnaient pas d'avoir défendu la hiérarchie et la tradition, d'être affublé d'une perruque — au sens figuré aussi. Racine sans aucun lest politique ou social n'était pas un « patriote ». Il ne pouvait pas servir d'idéal à la Hongrie renaissante. C'eût été autre chose sans doute, s'il avait vociféré contre la « féodalité », contre les « superstitions », et pris exemple sur le grand Béranger...

Le renouveau romantique, qui aurait pu créer un mythe Racine, s'éteignit avec les deuils de 1849. Une ère ingrate des lettres commença. C'est alors

Quand du stérile hiver a resplendi l'ennui

que Racine fut présenté aux lecteurs hongrois, peu nombreux, puis au public des théâtres. Faut-il dire que ce Racine des traducteurs n'était guère identique à l'historiographe du Roi-Soleil ? Les loges et les galeries hongroises, si elles vénéraient plusieurs idoles — Scribe avait son autel — ne connurent pourtant qu'un seul Dieu : le parangon de toutes les vertus esthétiques était Shakespeare. Nous soupçonnons que cette mode, ce culte furent dus à une confusion, que les gens ne distinguaient pas bien entre ses drames à grandes machines et les pièces de cape et d'épée, avant-hier encore si populaires. Quoi qu'il en soit, ce fut le légendaire William

1. *La Religion* fut traduite par J. Kovács, 1798. — Selon une note de la p. 55, « le père de l'auteur a écrit des tragédies de très bon goût », etc.

2. Cependant J. Péceli, traducteur de la *Henriade* et des *Nuits* de Young, se proposa de traduire ses œuvres complètes.

qui souffla des mots, des phrases entières à nos traducteurs et à nos faiseurs de drames, ce fut lui qui enseigna l'art du geste à nos mimes. Quant au fond, aux sujets des tragédies de Racine, pouvait-on ne pas les déformer ? Sa terre des Hellènes, or et fer, avec les « régions basses, sauvages, fiévreuses et non nettoyées d'un Oreste ou d'une Hermione » [1] n'était pas la Grèce d'une génération qui se piquait d'être « positive », n'était pas cette Grèce calme comme la philologie, grise comme ces statues de marbre blanc que le sol de la Campania Felix livrait aux archéologues. Et ces autres paroles de Racine, celles qui ne ployaient pas sous un fardeau d'idées, mais qui, serties dans les tirades ou chantant dans les plaintes d'amour, touchent nos sens sans l'intermédiaire de la réflexion, ces paroles sonores d'une charge sensuelle et suggestives comme un écho de musique, elles non plus ne firent pas vibrer les cœurs hongrois.

On alléguera les structures disparates des langues [2], les difficultés éternelles de toute traduction. Mais ne s'agit-il en réalité que de trouver des équivalents hongrois aux phonèmes et morphèmes raciniens ? « Les tragédies classiques sont charmantes parce qu'elles sont infiniment suggestives de souvenirs et de rêves», a dit Jules Lemaître. Les traditions de la Hongrie ne sont pas celles de la France, les siècles de leurs histoires ne s'accordent pas ; les « souvenirs et rêves » de l'une n'évoquent donc rien pour l'autre. Pour rendre possible que deux peuples communient dans la gloire de Racine, il ne suffit pas de « traduire ». Il faudrait transposer sur les bords du Danube — comme par un coup de baguette magique — Versailles avec son Grand Cyrus et avec ses Chrysales, ses Philintes, ses Alcestes, ses Scapins.

Le problème de Racine, de son influence en Hongrie, est le problème du classicisme français.

Sándor Baumgarten.

1. André Gide, *Prétextes*.

2. La fille de Minos et de Pasiphaé n'aurait pas reconnu ses parents, car la langue hongroise place l'accent sur la première syllabe du mot. Théramène et Hippolyte s'écrivent et se prononcent sans l'*e* muet final, etc. Tout cela change complètement la valeur musicale des vers.

RACINE EN BULGARIE

Alors que le XVIIe siècle français nous éblouit par sa splendeur, nous ne pouvons nous défendre d'un sentiment de tristesse quand nous songeons que la Bulgarie, à cette même époque, était encore plongée dans les ténèbres. Et pourtant, elle aussi a eu son « siècle d'or » et a connu, cent ans après Charlemagne, une floraison littéraire remarquable dont le rayonnement s'est étendu sur tous les pays slaves. Mais sa situation géographique, qui l'isolait de l'Europe, la livrait tout entière à l'influence de Byzance, influence à bien des égards néfaste. Livré à lui-même, le peuple bulgare, jeune et fort, aurait pu suivre une voie plus indépendante. Mais soumis à deux dominations étrangères, celle de la Turquie et celle de la Grèce, subies pendant près de cinq siècles, il s'en fallut de peu qu'il ne perdît avec le souvenir de son glorieux passé jusqu'au sentiment de son existence nationale.

Telle est la raison pour laquelle le rayonnement du siècle de Louis XIV ne put franchir la « barre » de ténèbres derrière laquelle la Bulgarie vivait d'une vie presque végétative. Très tard, la grande voix du classicisme français finit par être entendue dans la lointaine Bulgarie.

C'est seulement au dix-neuvième siècle, en effet, que naît la littérature bulgare moderne. Les premiers noms que nous y trouvons ne sont-ils pas ceux de plusieurs des pionniers et des artisans de l'indépendance nationale, ceux de Tchintoulov, de Rakovski, de Karavélov, de Botiov, ce dernier ayant donné jusqu'à sa vie à la cause sacrée ? Leur soif de connaître leur inspire la noble ambition de communiquer à d'autres le feu sacré dont ils brûlaient. Non contents de

lire les grands œuvres des littératures occidentales, parfois ils les traduisaient, pour les rendre accessibles à leurs contemporains. Et puis tout naturellement ils s'en inspiraient dans leurs propres écrits : car il fallait avant tout trouver des modèles qui pussent servir de guides aux jeunes Bulgares sans expérience, mais animés d'un ardent désir de servir leur patrie par la plume. Ces influences bienfaisantes ont beaucoup fait, d'abord pour éveiller la curiosité des esprits, pour révéler à ce pays nouveau-né tout un monde d'idées et de sentiments entièrement inconnu de lui. C'est ainsi que parallèlement à l'effort de production personnelle s'accomplissait une œuvre de traduction et d'adaptation qui témoigne du vif intérêt que portait la société bulgare d'alors à l'égard des littératures occidentales et tout particulièrement de la littérature française.

A la même époque, tandis que se prépare la lutte sacrée pour l'indépendance nationale, c'est-à-dire pendant les années « soixante » du siècle dernier, apparaissent les premières tentatives de création d'un art dramatique bulgare. Ici comme ailleurs se manifeste d'abord l'action combinée de l'école et de l'Église, ces deux grands artisans du mouvement de notre renaissance nationale. Les jours de fête, à l'église, après la messe, ou bien à l'école, à la fin de l'année scolaire, les élèves jouaient des dialogues, rédigés par leurs maîtres. Ces dialogues qui faisaient ordinairement l'apologie de l'instruction n'avaient, à vrai dire, rien de dramatique, mais ils ont sans nul doute contribué à faire naître l'intérêt pour l'art du théâtre, dont on avait déjà une idée confuse grâce aux récits des Bulgares qui avaient été à l'étranger. A Constantinople notamment ils avaient assisté à des représentations, données au Théâtre français, au théâtre Osmainé. D'autre part, des jeunes Bulgares, élèves du Collège français de Babek, avaient sans doute pris part eux-mêmes à des représentations de pièces françaises qu'on y donnait.

En ce qui concerne la littérature bulgare en général et le drame en particulier, on pourrait dire que parmi toutes les littératures étrangères, une place de choix a été réservée à la littérature française. Ce sont des pièces françaises notamment qu'on a d'abord traduites et imitées. La plupart des

gens de lettres bulgares à cette époque savaient le français, ils le faisaient apprendre à leurs élèves, ils leur faisaient lire des œuvres venues de Paris. Aussi bien cette influence n'a-t-elle jamais été interrompue, et a-t-elle persisté jusqu'à nos jours, tantôt se manifestant d'une façon plus exclusive, tantôt se confondant en partie avec l'action qu'exerçaient d'autres littératures.

Ainsi, le XVIIe siècle a tout de même réservé des éclats de sa splendeur à notre pays, pour les lui envoyer à travers le temps.

Quel intérêt a-t-on porté, en particulier, à Racine et comment a-t-il été reçu en Bulgarie ?

Dans la première période, un intérêt médiocre, semble-t-il. Si de jeunes Bulgares à Constantinople ont assisté à la représentation de quelque pièce de Racine, il est évident cependant que le grand poète n'a pu retenir leur attention. Ils étaient tous très dévoués à la cause qu'ils se préparaient à défendre, et il est bien naturel qu'ils lui aient tout sacrifié, même leurs goûts littéraires. Tout ce qui pouvait les aider à servir la cause nationale, à exciter l'amour de la patrie chez leurs compatriotes, était alors considéré comme ayant de la valeur. Il n'est pas difficile de se rendre compte de leurs idées sur l'art, d'après quelques articles publiés dans des revues de l'époque, concernant surtout le choix des livres à traduire. On recommande de choisir les ouvrages « les plus utiles et les plus convenables », c'est-à-dire qui seraient le mieux compris par le lecteur et feraient de lui un bon patriote. Notons en passant l'indignation exprimée dans quelques revues contre le théâtre, qui est considéré comme un passe-temps non seulement inutile, mais nuisible.

A vrai dire la comédie classique paraît avoir eu alors plus de succès que la tragédie, ce qui s'explique aisément, vu qu'elle est plus accessible au public, et que par ailleurs elle a certaines tendances moralisatrices. Molière surtout avait retenu l'attention ; c'est lui qu'on traduisit le premier parmi les classiques ; c'est lui que de très bonne heure on a commencé à imiter. Sans doute la tragédie de Racine peut toucher le public, mais elle exige un sentiment esthétique plus développé, et elle est plus délicate à comprendre et à goûter.

Mais l'affranchissement de la Bulgarie (1878) a créé des

conditions nouvelles et plus favorables à la vie intellectuelle et le moment vient bientôt où Racine à son tour est accueilli chez nous.

Dans l'ouvrage capital d'Alexandre Théodorov Balan [1], nous trouvons mentionnées trois pièces de Racine. Ces traductions sont malheureusement épuisées, et nous ne les rencontrons dans aucune bibliothèque publique. Ce sont :

1° *Andromacha.* J. Racine. Tragédie en cinq actes (illustrée), Édition de la revue *Biblioteka*, prix 50 cm.

2° *Atalia.* Tragédie en cinq actes, tirée de l'Écriture Sainte, par J. Racine. Traduction du français par N. Iambol, Imprimerie Svellina, 1894, 8°, VIII, 81 p. Prix : 10 cm. Cette traduction est en vers, et porte comme épigraphe : « Sois un miroir fidèle de la nature, représente la vertu dans ses traits véritables, et la vie dans sa laideur ». *Hamlet.*

3° *Atalia.* Tragédie en cinq actes. Traduite d'après la version russe de S. J. Alender, vérifiée sur le texte français, par Iv. Kravkov Choumen. Imprimerie Opit, 1900, 8°, 72 p. Prix : 60 cm.

Ainsi que l'indique le traducteur, cette version a été faite d'après une édition russe, fait fréquent à une époque où la connaissance du français, pour relativement étendue qu'elle fût, n'était pas encore très solide. En sorte que maintes œuvres littéraires françaises ont été traduites en bulgare non pas d'après l'original, mais d'après des versions russes ou parfois grecques de ces œuvres.

Il faut arriver à l'année 1906 pour trouver enfin le texte d'une traduction faite en bulgare d'une pièce de Racine. Cette fois encore il s'agit d'*Athalie*, la traduction étant due à un écrivain qui compte lui-même aujourd'hui parmi les classiques bulgares, à savoir Konstantin Velitchkov.

4° *Atalia*, traduite par K. Velitchkov, 1906.

Velitchkov connaissait très bien la littérature française et son œuvre poétique reflète l'influence des romantiques français. Dans la préface dont il a fait précéder sa traduction, il nous dit les motifs qui l'ont déterminé à présenter au

(1) « *Knigopis a sto godini* » (1896-1905) *Materiali subrani i naredeni.* Al. Thésdorov-Balan. Sofia, 1909.

public bulgare ce chef-d'œuvre impérissable du théâtre français classique. Poète lui-même, il a su mieux que tout autre comprendre la vérité et la profondeur de l'analyse psychologique de Racine. De même, il a su rendre d'une manière assez exacte la langue admirable de pureté, de goût, de clarté simple, dans une traduction en prose cadencée à laquelle se mêlent des hexamètres. Chaque fois que la structure du vers bulgare s'accorde avec l'original, même rythme et même pied, le vers de Racine est rendu par un hexamètre ïambique ; on y rencontre aussi des rimes ; toutefois il n'a pas réussi à garder partout le même nombre de vers. Si, par endroits, la traduction est moins exacte, jamais le sens n'est trahi.

Même après la belle traduction de Velitchkov, il convient de citer avec éloge celle d'Assen Mladenov ;

5° *Atalia*. Tragédie en 5 actes. Traduite de l'original par Ass. Mladenov, Édition « Jivot ». — G. G. Choppov, Sofia, 2e éd., 1914.

Le nom du traducteur est une garantie de la valeur du travail, car M. Assen Mladenov, lecteur de français à l'Université de Sofia, possède une connaissance approfondie de la langue française et a doté notre littérature de plusieurs traductions, qui comptent parmi les meilleures.

Assen Mladenov a eu soin de traduire la préface de Racine. La version est en prose, mais elle possède une fidélité qui permet de sentir la beauté de l'original.

6° *Phedra*. Drame en 5 actes, traduit par Nel-Eos. Édition de la Librairie « Otetz Païssi ». S. Vassiler, Plovdiv, 1916.

On aimerait savoir pourquoi la traductrice a cru pouvoir appeler cette tragédie un drame. Sa traduction est précédée d'une préface qui pourrait bien n'être elle-même qu'une reprise de quelque étude française.

Pour ce qui concerne la traduction de la pièce, on peut affirmer qu'elle n'est pas réussie, et il n'est que de lire la première scène pour s'en convaincre. On en arrive vite à la conclusion qu'une parfaite connaissance du français qui eût été ici indispensable a fait totalement défaut à la traductrice. Et on est fondé à supposer que l'auteur s'est inspiré d'une traduction russe de *Phèdre* plutôt que du texte original.

Cette connaissance insuffisante du français se trahit très souvent et de différentes manières ; d'abord par la substi-

tution d'un mot à un autre, sans aucun motif apparent. Ainsi, par exemple, le verbe *conter* est traduit par le verbe bulgare *compter* (acte Ier, scène Ire).

Ariane aux rochers contait ses injustices	Ariane parmi les rochers *comptait* ses injustices

Son terme fatal est rendu par *vie malheureuse*, *reproche* par *rappel* : « Ce *reproche* vous touche », avions-nous dans l'original (acte I, scène III), et la traduction donne : « Oui, ce *rappel* nous touche. » L'adjectif *malheureux* est traduit par le substantif *malheur*.

La traductrice ne se contente d'ailleurs pas de changer le sens de mots isolés ; ce sont parfois des phrases entières qui sont complètement transformées.

Le flambeau dure encore et peut se rallumer

dit Œnone à Phèdre en parlant de ses « jours prêts à se consumer ».

Et celle-ci lui répond :

J'en ai trop prolongé la coupable durée
(Acte I, scène III.)

Or voici comment est rendu ce passage important :

ŒNONE

Rallumez, rallumez pour vos proches le feu qui n'est pas encore éteint.

PHÈDRE

J'ai laissé la flamme coupable prendre trop de force.

La traductrice a évidemment confondu le flambeau des jours avec la flamme de la passion qui brûle Phèdre.

Plus loin, cette dernière raconte à Œnone comment elle cherche dans les flancs des victimes qu'elle offre à Vénus sa « raison égarée ». Mais nous lisons dans la traduction que Phèdre cherche sa raison, dans les « pieds cruels de Vénus ! »

Toujours dans la même scène Phèdre s'écrie :

> Par mon époux lui-même à Trézène amenée
> J'ai revu l'ennemi que j'avais éloigné

vers rendus de façon inattendue par :

Selon le désir de Thésée j'ai été amenée à Trézène, le pays de mon exilé..

Parfois encore la traductrice, ne trouvant pas assez vigoureux le style du poète, ajoute des mots qui chargent inutilement la phrase :
Œnone (act. Ier, scène Ire) conseille sa maîtresse :

> Mais ne différez point : *Chaque moment vous tue*

et la traductrice ajoute :

Chaque moment, chaque instant vous est funeste.

La question que Théramène adresse à Hippolyte

> La charmante Aricie a-t-elle su vous plaire ?
> (Acte I, scène 1).

est surchargée d'épithètes :

La charmante Aricie vous plaît-elle avec ses charmes divins ?

Ensuite, Hippolyte déclare :

> Théramène, je pars et vais chercher mon frère

vers ainsi transformé :

Laissez-moi, Théramène, je pars, je pars, je m'en vais, je m'en vais chercher mon frère.

ce qui trahit la valeur du texte français.

Ces exemples nous montrent bien que la traductrice ne connaît point Racine et n'a point goûté les beautés de sa

poésie. Sentant son impuissance à les rendre dans sa langue elle fait des efforts inutiles et, pour donner plus de force, plus d'expression à son style, elle ne fait que le charger de répétitions superflues, qui changent le sens des vers français et les rendent incorrects et embrouillés.

D'autre part, nous constatons bien des omissions. Ainsi les mots d'Hippolyte :

> Attaché près de moi par un zèle sincère
> Tu me contais alors l'histoire de mon frère,
> (Acte I, scène I.)

Acte I, scène I, sont en partie supprimés.

Plus loin, deux répliques entières manquent :

> PHÈDRE
> Dieux ! que je ne suis-je assise à l'ombre des forêts !
> Quand pourrai-je au travers d'une noble poussière,
> Suivre de l'œil un char fuyant dans la carrière ?
>
> ŒNONE
> Quoi, madame ?
> (Acte I, scène III.)

Souvent le sens est affaibli par une traduction incertaine.

Ainsi nous ne retrouvons point l'exhortation si impérative d'Œnone à sa maîtresse :

> Vivez !
> Vivez donc ! que l'amour, le devoir vous excite,
> Vivez ! ne souffrez pas que le fils d'une Scythe...
> (Acte I, scène III.)

mais seulement :

> Que votre fort amour et votre devoir vous obligent à vivre, ne laissez pas le fils de la Scythe... (p. 25).

A aucun moment nous ne pouvons soupçonner dans cette version au style souvent incorrect et lourd la merveilleuse netteté du texte français.

7° *Andromacha.* Tragédie en 5 actes, traduite de l'original par Iv. Dr Ass. Guéorguieva, Éd. Al. Paskalev, Sofia, 1925.

La traductrice a bien rempli sa tâche et nous donne une version intelligente de cet ouvrage. Elle montre non seulement une bonne connaissance du français, mais aussi du grand poète classique, et elle s'efforce de trouver le mot juste pour rendre sa pensée et son style. Les efforts sont presque toujours couronnés de succès. Ainsi elle exprime heureusement la pensée, les images, les sentiments de l'original et nous fait goûter les beautés de la forme par une traduction rythmée qui suit le texte d'assez près.

C'est un plaisir, pour qui connaît bien l'ouvrage de Racine, que de retrouver dans une autre langue toutes ses qualités ; simplicité de l'action, peinture des personnages, style sobre sans affectation ni ornements superflus, et qui trouve toujours l'expression juste ! Ce n'est que tout à fait exceptionnellement que la traductrice est restée au-dessous de la tâche entreprise, par des incorrections de forme qu'on rencontre de-ci de-là dans sa version.

Aujourd'hui Racine est mieux connu du public bulgare, qui le lit non seulement dans des traductions, mais dans l'original même. On en fait lire et on en explique des fragments aux élèves des gymnases, et on leur fait étudier sa vie et ses œuvres. Une étude beaucoup plus complète et détaillée de l'œuvre de Racine est faite à l'Université où les étudiants sont exercés à traiter des sujets concernant les principales pièces du grand tragique. Les caractères profondément étudiés et toujours vrais, les analyses morales très pénétrantes, la langue poétique, la beauté du style, attirent et captivent l'attention de ce public lettré.

De courtes notes biographiques, suivies par d'autres sur son œuvre, sont consacrées à Racine dans l'*Histoire de la littérature*, IIe Partie (3e chapitre, Littérature française), par Kl. Kanaguler, Jord. Ivanor, S. Iv. Baroutchyski, 2e éd., Plovdir, Éd. Chr. Danov, 1908, p. 128-134.

On y trouve de même le résumé et une très bonne analyse de deux tragédies, *Andromaque* et *Athalie*. Il est assez surprenant que les auteurs de cet ouvrage rangent les chefs-d'œuvre de Racine sous la rubrique un peu étrange de drame pseudo-classique.

A ce propos, l'*Annuaire de l'Université de Sofia*, I, *Faculté historico-philologique*, a inséré en 1914 un article intitulé

*La tragédie française du XVII*e *siècle est-elle pseudo-classique* ? L'auteur, M. D. Mikov, fait ressortir l'inexactitude et la fausseté de cette dénomination. Il estime qu'on ne saurait appliquer aux tragédies de Racine ni à celles de Corneille cette dénomination de pseudo-classiques. Plus loin, à ceux qui prétendent que la tragédie française manque de vie, il propose d'ouvrir *Phèdre*, ou *Andromaque*. Enfin il expose la poétique de Racine, invite à lire les préfaces de ses tragédies et achève brillamment la réfutation de la théorie du « pseudo-classicisme » de Racine.

Konstantine Velitchkov, dont nous avons déjà mentionné le nom au sujet de sa traduction d'*Athalie* (1906), nous donne aussi des notes sur la vie et sur l'œuvre de Racine dans son livre *Des écrivains européens*, Éd. S. Athanassov.

Il nous fournit encore une fois la preuve qu'il a (p. 71) bien compris le poète classique lorsqu'il nous parle de lui avec une admiration et une sympathie compréhensives.

En ce qui concerne l'influence qu'aurait pu exercer Racine par son œuvre, nous ne pourrions citer aucun écrivain bulgare qui l'ait subie. Le moment favorable d'une pareille influence a été malheureusement manqué par nous, comme nous avons essayé de le montrer, et plus tard, à la naissance de notre littérature moderne, de notre théâtre et de notre drame, ce fut le sentimentalisme qui a agi de préférence sur les esprits.

De toutes ces traductions de Racine, pas une seule n'a figuré au répertoire de notre théâtre. *Phèdre* a été représentée par une troupe ambulante, mais les renseignements sur la représentation nous font défaut.

Tzvetana Lechnikova.

SCHILLER
TRADUCTEUR DE RACINE

C'est à la fin de 1804, quelques mois seulement avant sa mort, que Schiller entreprit de traduire la *Phèdre* de Racine. Il ne l'avait pas choisie par une prédilection particulière mais bien parce qu'elle était considérée comme le « cheval de parade » de la scène française [1]. On sait l'irritation et l'attrait qu'a éprouvés tour à tour Schiller pour le théâtre classique français ; or, ayant donné alors tous ses chefs-d'œuvre, s'étant dépouillé en grande partie sous l'influence de ces auteurs français qu'il jugeait cependant encore artificiels, maniérés et vides [2], de bien des redondances et des excès, il rêvait de ramener le théâtre allemand vers la simplicité et la grandeur grecques. Aussi est-il intéressant de constater qu'il a choisi une œuvre française pour la transporter sur la scène allemande, et non moins intéressant de voir comment son génie impétueux a pu interpréter l'œuvre la plus classique du plus classique des auteurs français.

Le phénomène de Schiller est des plus curieux dans l'histoire de la traduction, peu d'auteurs attirant autant à eux le sens de la moindre expression avant de la recréer dans leur propre langue. Toute substance poétique est changée dans l'élaboration poétique de Schiller, qui lui fait subir une métamorphose totale.

Ainsi en est-il pour la *Phèdre* de Racine : rien de ce qui nous la fait goûter à un si haut point ne se retrouve dans Schiller ; et Schiller, cependant, ne s'est inspiré que de Racine, de ses

1. Schiller avait traduit déjà, en 1803, deux comédies de Picard : *Médiocre et Rampant* et *Encore des ménechmes*.
2. Lettre à Gœthe, 17 janvier 1804.

vers, de sa composition, pour écrire cette *Phèdre* si dissemblable de l'original. Il n'a conservé aucune des qualités raciniennes, mais il y a puisé une vitalité extraordinaire. La structure intérieure qui supportait la beauté mélodieuse des vers dans l'ordonnance de la tragédie a été reprise à cause de ce qu'elle a de pathétique. Ainsi que Gœthe lui-même le disait, Schiller voulait que son talent fût « animé et éclairé par des œuvres étrangères déjà achevées ». Il se peut fort bien que *pendant* le travail de traduction, la connaissance approfondie de l'œuvre « achevée » servît à raviver la force créatrice du poète, mais le résultat obtenu ne paraît guère être un hommage rendu à l'œuvre d'autrui. L'œuvre « achevée » est changée dans son esprit jusqu'à n'être plus que l'ébauche de l'œuvre nouvelle. Dès les premiers vers nous sommes frappés par le fait que le traducteur ne peut se contenter d'une simple transposition du français à l'allemand : il faut qu'il sente toute la réalité des personnages, qu'il en éprouve toutes les émotions, qu'il vive, en un mot, de leur propre vie. Et ces personnages acquièrent alors la marque indélébile des créations de Schiller sous les apparences les plus diverses.

Cet accent particulier aux personnages de Schiller, nous le reconnaîtrons dès les premières répliques d'Hippolyte : il en a les dialogues rapides et haletants, il dépasse la personnalité que lui avait attribuée Racine, et il atteint à une personnalité qu'il portait peut-être en possibilités, mais qui ne s'était pas exprimée. Nous avons ici plus qu'une traduction : une superposition, une opposition pourrait-on dire de deux styles si complètement différents, que l'œuvre de Schiller paraît précéder dans le temps celle de Racine ; tant son éloquence bouillonnante est plus primitive et plus spontanée que la perfection sereine du Français.

Tout chez Racine est renfermé dans le vers. Non seulement dans la rime qui domine, dans la limpidité du langage, mais dans l'action scénique même qui a un je ne sais quoi d'immobile dans son équilibre rythmique :

> Le dessein en est pris : je pars, cher Théramène,
> Et quitte le séjour de l'aimable Trézène.
> Dans le doute mortel dont je suis agité,
> Je commence à rougir de mon oisiveté.

Depuis plus de six mois éloigné de mon père,
J'ignore le destin d'une tête si chère :
J'ignore jusqu'aux lieux qui le peuvent cacher.

On pressent déjà le début de la réponse, au lieu harmonieux, à l'élan du vers qui va rejoindre la rime restée en suspens et solidaire de celles qui vont suivre, et notre sensibilité auditive est pleinement satisfaite :

Et dans quels lieux, seigneur, l'allez-vous donc chercher ?
Déjà pour satisfaire à votre juste crainte,
J'ai couru les deux mers que sépare Corinthe...

la succession régulière et harmonieuse des rimes a une majesté solennelle. Or, il paraît presque impossible que de cette composition on puisse aboutir à la poésie de Schiller, qui cependant suit vers par vers l'œuvre originale :

Beschlossen ist's, ich gehe, Theramen !
Ich scheide von dem lieblichen Trözene ;
Nicht länger trage ich's müssig hier zu weilen.
In diesen Zweifeln, die mich ängstigen.
Sechs Monde weilt mein Vater schon entfernt,
Nichts will von seinem theuren Haupt verlauten,
Nichts von dem Orte selbst, der ihn verbirgt.

Nous n'avons plus à faire ici à une action en surface, à une manifestation poétique : nous entrons de plain-pied dans le prologue d'une action dramatique dont nous sentons la violence à la passion contenue dans les vers. Mais ce ne sont que des détails insignifiants en apparence qui constituent la différence psychologique du langage.

Dans la *Phèdre* de Racine, au premier vers, la première proposition est nettement divisée de la seconde, non seulement par les deux points et par la césure, mais par la forme même : *le dessein en est pris* qui nous oblige à séparer la première phrase des suivantes. De plus, l'*Et*, au début du deuxième vers, en séparant la deuxième phrase de la troisième, atténue la force que pourrait avoir l'idée de départ qu'il précède. Schiller, au contraire, tout en suivant apparemment vers par vers le texte de Racine, en supprimant l'*et*, transforme

davantage l'œuvre que s'il en changeait tous les autres mots : les propositions, bien distinctes les unes des autres, deviennent une suite ininterrompue de phrases rapides qui doivent rendre plus forte l'affirmation, enchaînée elle-même à ce qui suit :

Beschlossen ist's,
Nicht länger trag ich's.

A la place de *Nicht länger trag ich's*, nous avions chez Racine, non seulement différence de mots mais différence de sens : *Je commence à rougir*. Cette différence vient-elle d'une erreur d'interprétation, ou bien d'une nette volonté de transformation de la part de Schiller ?

Nous nous trouvons sans doute devant une de ces lois mystérieuses qui s'imposent au traducteur parfois contre sa volonté même, puisque par ailleurs et par un scrupule d'exactitude, Schiller a voulu, comme nous l'avons déjà dit, maintenir les répétitions des mêmes mots aux mêmes endroits. Ainsi aux deux *j'ignore* du début des vers 6 et 7 de Racine correspond le *Nichts* deux fois répété de Schiller.

L'intention d'exactitude était sans doute réelle, mais le génie poétique particulier du traducteur a donné aux deux *j'ignore*, calmes et nettement séparés l'un de l'autre par les vers à rime différente, une allure rapide, qui souligne l'impression d'inquiétude.

La réponse de Théramène oppose à cette tirade haletante une demande nette. Nous n'y retrouvons pas l'*et* initial de Racine, ni la répétition de la parole : *lieux*, qui vaut plus par l'assonance qu'en tant que répétition. La demande de Théramène ne contient plus aucune rhétorique :

Wohin, o Herr, willst du ihn suchen gehn ?

Ici Schiller tire simplement parti de toutes les suggestions concrètes pour arriver à son expression propre. La pensée de Racine s'étend en six vers dans la sérénité de son expression lumineuse, modulée par les mots, les vers, les voyelles et les rimes, doucement balancée par les différences d'accents et l'énumération des voyages accomplis. De cette

réussite littéraire, au contraire, Schiller tire tout autre chose; une expression impétueuse, compacte, en sept vers et demi qui non seulement ne riment pas mais qui s'appuient l'un sur l'autre, se chevauchant presque. En accord, toujours, avec le sens de sa traduction, il ajoute ensuite son : *ja ans Meer sogar* qui achève et précise le sens de toute la tirade.

L'œuvre de Racine se maintient admirablement entre l'uniformité du rythme et la variété qui distrait l'esprit. On peut même dire que dans *Phèdre* cette ressemblance des répliques qui frisent presque la répétition n'est pas l'un des moindres charmes. Rien de semblable dans la *Phèdre* de Schiller. Alors que la deuxième réplique du Théramène racinien commençait de façon presque identique à la première :

> Et, seigneur, depuis quand craignez-vous la présence...
> De ces paisibles lieux si chers à votre enfance,
> Et dont je vous ai vu préférer le séjour
> Au tumulte pompeux d'Athènes et de la cour ?
> Quel péril ou plutôt quel chagrin vous en chasse ?

Schiller en fait un discours plus naturellement et immédiatement vrai, d'une réalité palpitante et dramatique.

Racine avait mis dans la bouche de Phèdre un poème en quatre vers qui éclatait dans le battement lumineux des premières syllabes de chaque rime et s'adoucissait dans la rime même. Or Schiller le remplace par une poésie opaque, épaisse, toute en ombres. Ainsi ce qui brillait d'un éclat incomparable se trouve-t-il être presque entièrement supprimé :

> Noble et brillant auteur d'une illustre famille,
> Toi dont ma mère osait se vanter d'être fille,
> Qui peut-être rougis du trouble où tu me vois,
> Soleil, je te viens voir pour la dernière fois !

Cependant si l'invocation disparaît, Schiller, sentant bien qu'il ne suffit pas de dépouiller une œuvre d'art, y substitue la première manifestation d'une révélation sentimentale que le goût raffiné de Racine avait différée. Ensuite, à l'endroit où, entre une réplique et l'autre de Phèdre, Racine n'avait placé que le *quoi, Madame*? d'Œnone encore mystérieux, Schiller anticipe

et ajoute le *Wie Königin* ? *Was ist das* ? significatif et déjà effrayé.

Œnone aussi est un exemple frappant de cette transformation. Dans l'énumération des personnages elle était appelée : « nourrice et confidente de Phèdre » et Schiller lui a conservé cette appellation, mais par son essence elle a moins de retenue, elle est plus exubérante, plus jeune, en un mot, que la confidente créée par Racine, et sort du cadre conventionnel qu'il lui avait assigné. Aux mots mesurés sont substituées çà et là des paroles plus chaudes : la fidélité devient amour : *réserviez-vous ce prix à ma fidélité* ? demande l'Œnone racinienne, et celle de Schiller s'écrie *So lohnst du meiner Liebe* ? Racine lui fait dire :

Songez-vous qu'en naissant mes bras vous ont reçue ?

Alors que Schiller semble vouloir atténuer la différence d'âge et substitue au souvenir de la naissance celui de l'enfance :

Vergassest du, wer deine Kindheit pflegte ?

Il faut remarquer, de plus, que Schiller a ramené volontairement le langage de cour du siècle de Racine à une simplicité antique. Il a rapproché sa Phèdre des tragédies d'Euripide et c'est pour cela sans doute qu'il a substitué le *du* au *vous* de Théramène à Hippolyte et d'Œnone à Phèdre.

Ces transformations n'auraient rien d'étonnant si, par ailleurs, la traduction était infidèle tandis qu'elle est, nous l'avons déjà dit, pour les neuf dixièmes du texte fidèle et complète. Et cela nous montre clairement combien il faut peu de chose pour transformer une œuvre d'art, combien la structure intérieure de l'œuvre de Racine peut se prêter à une interprétation si différente de celle qu'il a voulu lui donner, comment sous cette surface que nous admirons se trouve un corps assez fort pour devenir dans les mains d'un autre artiste une personnalité différente, même si elle est plus faible.

Lorsque nous voyons le fameux

Ciel ! que lui vais-je dire ? et par où commencer ?

traduit par Schiller :

Gott ! Was will ich ihr sagen ! Und wie will ich's ?

nous pouvons constater qu'il ne s'agit plus seulement d'une variante mais d'une déformation voulue : Schiller par son *wie* souligné, appuyé, exprime son sentiment dramatique. Il adapte la phrase de Phèdre, la modifie selon les exigences de la langue parlée et la soudaineté du trouble d'une âme.

Dans la réplique suivante d'Œnone, Schiller a changé l'ordonnance du vers :

Par de vaines frayeurs cessez de m'offenser

en deux phrases qui contiennent une invitation péremptoire :

Mit deinen Zweifeln kränkst du mich. Vollende !

Ici le *Vollende* a plus de relief par rapport au texte de Racine et il faut avouer que tout le dialogue est construit de telle façon que ces brèves phrases impératives changent complètement le sens originel du texte. Toutes les coupures et les interruptions sont cependant maintenues dans le passage suivant auquel est même rendue la rime :

PHÄDRA. — So will es Venus ! Von den Meinen allen,
Soll ich, die Letzte, soll am tiefsten fallen !
ŒNONE. — Du liebst ?
PHÄDRA. — Der ganze Wahnsinn rast in mir.
ŒNONE. — Wen liebst du ?
PHÄDRA. — Sei auf Grässliches gefasst.

Mais au moyen de cette fidélité apparente, c'est tout son système théâtral que l'auteur introduit. Ainsi les mots : *Der ganze Wahnsinn rast in mir* retardent l'explication et donnent plus de valeur aux questions, tandis que chez Racine la réponse s'y mêlait naturellement :

Aimez-vous ?
De l'amour j'ai toutes les fureurs.

Schiller aimait, nous l'avons dit déjà, se rapprocher du drame grec d'Euripide, parce qu'il sentait qu'il amenait ainsi la tragédie à son état primitif duquel Racine déjà s'était inspiré. Qu'on veuille bien se rappeler l'exclamation : *O dreimal unglücksel'ge Fahrt* qui remplace : *Voyage malheu-*

reux. Et la réplique à l'allure si purement grecque : *Du nanntest ihn, nicht ich* qui remplace le cri : *C'est toi qui l'as nommé*.

En traduisant le texte de l'œuvre « finie » de Racine — selon l'expression de Gœthe — mais en la rendant au monde d'Euripide dont elle est dérivée, Schiller accomplit une œuvre vraiment géniale.

Plus grec aussi chez Schiller est le passage du message de Panope : il ne s'agit plus ici de légères retouches mais d'une réalisation toute différente en des vers à l'allure brusque :

> Gern, Königin, erspart' ich dir den Schmerz
> Doch nöthig ist's, dass du das Aergste wissest.
> Den Gatten raubte dir der Tod. Dies Unglück
> Ist kein Geheimniss mehr als dir allein.

Que nous sommes loins des vers raciniens :

> Je voudrais vous cacher une triste nouvelle,
> Madame, mais il faut que je vous la révèle,
> La mort vous a ravi votre invincible époux,
> Et ce malheur n'est plus ignoré que de vous.

Au second acte Schiller a réduit plusieurs passages : il a même supprimé une phrase entière :

> Et d'avoir si longtemps pu défendre votre âme
> De cette inimitié...

Dans toute cette partie, certaines variantes sont d'un goût plutôt douteux, telle cette « mère tigresse », que le poète introduit arbitrairement. Nous trouvons, en effet, dans le texte de Racine :

> Croit-on que dans ses flancs un monstre m'ait porté ?

Et Schiller traduit ainsi :

> glaubt man denn,
> Dass eine Tigermutter mich geboren ?

Nous retrouvons tout Schiller à la façon dont il traduit la

suite de vers vibrants qui forment la confession d'Hippolyte à Aricie en un discours tortueux, tout en détours, dans lequel il éprouve même le besoin de souligner son interprétation dramatique par une pause entre parenthèses en plein milieu d'un vers. Ainsi tout est rendu plus naturellement humain ; telle la finale, où la nécessité d'une modification s'est imposée au traducteur. Racine faisait dire à Hippolyte :

> Songez que je vous parle une langue étrangère
> Et ne rejetez pas des vœux mal exprimés
> Qu'Hippolyte sans vous n'aurait jamais formés.

Cette *langue étrangère* traduit plus que n'importe quel autre artifice ce qu'il y a de littéraire dans la tirade et combien elle est loin d'exprimer des passions vraies. Schiller a supprimé la phrase incriminée et a refondu tout le passage final :

> Ein neu Gefühl, ein fremdes, sprech'ich aus,
> Und sprech ich's übel, denke, Königin,
> Dass du die Erste bist, die mich's gelehrt.

On ne pourrait trouver une transformation plus caractéristique du langage académique en expression directe ! Hippolyte, loin de parler de lui-même à la troisième personne, aborde nettement son interlocutrice. Nous devons reconnaître, toutefois, que cette tentative d'humanisation n'est pas toujours des plus heureuses. Ainsi lorsqu'une seule phrase :

> du bist
> Ein wenig Mitleid ihren Thränen schuldig.

remplace le

> Vous devez à ses pleurs quelque ombre de pitié

il semble que l'*ein wenig Mitleid* soit vraiment pauvre et trop précis comparé au ton général de la traduction.

La conclusion d'Aricie, au contraire, atteint à toute l'éloquence du théâtre de Schiller :

> ....Ich nehme
> Aus deinen Händen jegliches Geschenk ;
> Doch dieser Thron, wie herrlich auch, er ist
> Mir nicht die theuerste von deinen Gaben !

Dans cette conclusion brusque, tronquée, le poète réussit à faire rendre au texte un je ne sais quoi d'infiniment pathétique et qui dépasse par sa vigueur les vers froids et ordonnés de Racine.

Cependant dans les vers précédant cette conclusion, Racine s'était exprimé avec une certaine vigueur et, par la répétition voulue des *et* il était arrivé à rendre la sensation d'attente, de sorte que si la réponse était froide la question était empreinte d'émotion :

> Cependant vous sortez. Et je pars ; et j'ignore
> Si je n'offense point les charmes que j'adore !
> J'ignore si ce cœur que je laisse en vos mains...

dans la construction de la période, dans le style même, la situation éclatait admirablement. Schiller a renoncé à traduire littéralement ces trois lignes car il savait bien qu'il lui eût été impossible de les rendre en allemand en leur conservant à la fois leur beauté et l'impression d'anxiété qu'elles dégagent. Tout le morceau est transformé et tend à transporter tout l'effet dans la réponse attendue :

> Du aber gehst ! Du gehst — und ich soll gehen !
> Und ohne dass ich weiss, ob du dies Herz —
> Ob meine kühne Liebe dich beleidigt ?

Plus loin, là où Racine avait jugé suffisant de donner une proposition régulière et complète dans le vers, Schiller préfère l'effet d'une phrase brisée :

> Ami, tout est-il prêt ? Mais la Reine s'avance,

faisait dire Racine à son héros, et Schiller :

> Freund, ist nun Alles — doch die Königin naht !

La traduction paraît souvent être de la prose auprès de la concision de Racine ; elle est prolixe, perd toute rapidité, et prolonge infiniment le discours :

> Le voici, vers mon cœur tout mon sang se retire,
> J'oublie en le voyant ce que je viens lui dire.

s'écrie Phèdre dans un mouvement dont la brièveté même augmente la beauté saisissante. Les mêmes vers, chez Schiller, paraissent se traîner et languir :

> Er ist's Œnone — All' mein Blut tritt mir
> An's Herz zurück — Vergessen hab' ich Alles,
> Was ich ihm sagen will, da ich ihn sehe

Le clair miroir de la poésie de Racine est rendu en tempêtes, en vagues agitées et sombres par le génie impétueux du poète allemand. Nous pourrions même dire qu'on devrait lire la *Phèdre* de Schiller pour connaître le sens des mots qu'on risque de laisser passer inaperçus dans l'original.

Schiller, cependant — peut-être parce que dans son texte les mots portent davantage que dans celui de Racine — a atténué les manifestations excessives de Phèdre :

> Je m'égare,
> Seigneur, ma folle ardeur, malgré moi se déclare.

à ces vers passionnés, il donnera une allure plus calme :

> Ach, ih vergesse mich ! Herr, wider Willen
> Reisst mich der Wahnsinn fort.

A la fin du deuxième acte, deux répliques d'Hippolyte sont réunies en une seule, car Schiller se meut plus à son aise dans les longues tirades et les discours non interrompus.

Un des passages dans lesquels la traduction rend le mieux l'art du traducteur et paraît même gagner à la transposition d'une langue à l'autre est celui dans lequel Phèdre se lamente en des cris poignants :

> Und bin nicht Meister meiner selbst, und bin
> Nicht mächtig meiner Sinne mehr ! Ich herrschen,
> Die einer schimpflichen Gewalt erliegt,
> Die stirbt !

L'accent de ce *bin* à la fin du vers et du *mehr* à la fin de la période donne un relief extraordinaire à l'expression.

Peu de chose suffit à changer le ton, la couleur même d'une œuvre, et c'est à des riens que se révèle ici toute la tradi-

tion littéraire germanique. Qu'on veuille bien méditer sur ce vers :

Wild ist er wie der Wald, der ihn erzog.

et on sentira tout de suite que ces quelques mots n'auraient pas pu être pensés par Racine dont le vers a un accent si différent sous la ressemblance apparente :

Nourri dans les forêts, il en a la rudesse.

Schiller a même été jusqu'à ajouter un vers entier sur la chasse pour accroître la sensation de vie sauvage :

Er hört, an's rauhe Jagdwerk nur gewohnt

alors que Racine qui ne voulait pas insister sur l'évocation de la forêt était demeuré dans le vague :

Hippolyte endurci par de sauvages lois...

Schiller supprime par ailleurs à deux reprises l'épithète « barbare » attachée à la mère d'Hippolyte : peut-être, tout simplement ne savait-il pas comment la traduire sans en diminuer la portée.

Toute la scène III de l'acte III, après l'annonce du retour de Thésée, est traduite avec une grande liberté. Les vers unis de Racine s'élèvent et atteignent graduellement une résonance très grande. Schiller paraît comprendre qu'il ne doit pas chercher à rivaliser avec les qualités du poète français et s'abandonne à son propre lyrisme. Pour éviter l'emphase il abolit le vers suivant :

Il lui cache l'ardeur dont je suis embrasée.

pour le remplacer par celui-ci plus simple et plus intime :

Er werde meiner schonen ?

qui résume et explique la crainte qui agite Phèdre. De plus, ici encore, Schiller supprime deux vers parmi les plus beaux de la scène, probablement parce qu'ils forment un tout inutile dans le développement général :

Est-ce un malheur si grand que de cesser de vivre ?
La mort aux malheureux ne cause point d'effroi.

Ne pouvant les rendre, le traducteur les supprime : il se contente de relier la phrase précédente à celle qui suit et dit simplement de la mort : *er schreckt mich nicht*. Et pour donner ensuite plus de simplicité à sa phrase il mêle des soupirs à la réponse d'Œnone (deux fois en effet celle-ci s'écrie : *O wahrlich*), tandis qu'il supprime plus loin un *Ah* ! de Racine.

Dans le troisième acte encore (scène v), Schiller traduit *monstre* par *tigre* dans le récit de Thésée. Mais il manque complètement l'un des passages les plus expressifs de tout l'acte :

Que dis-je ? Quand mon âme à soi-même rendue,
Vient se rassasier d'une si chère vue,
Je n'ai pour tout accueil que des frémissements.

Ce *frémissement* qui donnait dans le texte français un raccourci admirable de la situation est rendu dans le texte allemand par : *Ist mein Empfang Entsetzen*, phrase lourde et syncopée.

Au quatrième acte, la traduction se révèle inégale. Par moments malheureuse dans le choix des mots et réussie quant à l'ensemble, d'autres fois les mots choisis ne rendent pas la beauté du texte primitif.

Lorsque les répliques deviennent plus brèves, Schiller reprend sa liberté. Mais alors le sens du dialogue apparaît affaibli. Ainsi le serment solennel d'Hippolyte :

Par quel affreux serment faut-il vous rassurer ?
Que la terre, le ciel, que toute la nature...

est traduit et trahi comme suit :

Durch welche grässliche Betheurungen
Soll ich dein Herz beruhigen — So möge
Der Himmel mich, so mögen mich die Götter —

Tout paraît se traîner dans ce IVe acte. Les fortes expressions de Racine (scène III) par lesquelles est exprimée toute l'horreur de Thésée pour le malheur que lui-même va appeler :

Je t'aimais ; et je sens que, malgré ton offense,
Mes entrailles pour toi se troublent par avance...

sont traduites sans élan :

Ich liebte dich, und fühle zum Voraus
Mein Herz bewegt, wie schwer du mich auch kränktest.

Comment Schiller n'a-t-il pas pu rendre l'impression de la révolte paternelle devant l'erreur possible ?

On éprouve la même impression pénible lorsqu'on lit :

Konnt ich ein Kind so schlimmer Art erzeugen ?

pour :

Ai-je pu mettre au jour un enfant si coupable ?

Même faiblesse dans la traduction des vers foudroyants par lesquels Thésée emporté clame sa colère contre Hippolyte :

Sa fureur contre vous se répand en injures.
Votre bouche, dit-il, est pleine d'impostures.
Il soutient qu'Aricie a son cœur et sa foi,
Qu'il l'aime.

où on a seulement :

Dein Mund sei voll Betrugs. Aricia habe
Sein Herz und seine Treu'. Er liebe sie.

Mais le traducteur retrouve son génie au monologue de Phèdre dans lequel il peut mettre en relief toute sa complexité et son exubérance. Seulement vers la fin le cri de Phèdre :

Et je me chargerais du soin de le défendre !

est faiblement rendu par une phrase de laquelle a été supprimé le conditionnel.

Und ich bemühe mich, ihn zu vertheidigen !

suppression qui lui ôte toute vigueur.

Le dialogue entre Phèdre et Œnone permettra de nouveau à Schiller d'atteindre les sommets de son éloquence.

Et nous voici au Ve acte. Il paraît n'être qu'une traduction modeste, à laquelle l'inspiration fait défaut. On s'aperçoit alors que la rime manque. L'inoubliable récit de Théramène, cependant, est rendu avec une richesse d'expression et d'images qui lui donnent un relief extraordinaire, et, dans la dernière scène, nous retrouvons tout Schiller. Les expressions de Thésée prennent alors une valeur humaine véritablement pathétique :

Ich will'ge drein, mich ewig zu betrügen !
Du klagst ihn an, so sei er ein Verbrecher !
Schon gnug der Thränen kostet mir sein Tod ;
Nicht brauch ich's, ein verhasstes Licht zu suchen,
Das meinem Schmerz ihn doch nicht wieder gibt,
Vielleicht das Maass nur meines Unglücks füllt.

Racine, prisonnier de sa technique, n'avait fait qu'indiquer certaines formes que Schiller reprend et amplifie, tel le vers :

..Peut-être ne feraient qu'accroître mon malheur !

que le traducteur a revivifié de son imagination puissante.

Dans la confession de Phèdre, Schiller s'élève très haut, mais il faut remarquer qu'avec le rythme de Racine c'est non seulement la beauté musicale et l'équilibre qui disparaissent mais aussi cette lumière délicate qui éclairait d'un éclat tout surnaturel les premiers vers de la déclaration.

Les moments me sont chers ; écoutez-moi, Thésée,
C'est moi qui, sur ce fils chaste et respectueux...

Faibles aussi sont les vers de la fin : mais alors que chez Racine, Thésée devant sa femme mourante n'a que des mots glacés et dans lesquels on sent trop les besoins de la rime :

D'une action si noire
Que ne peut avec elle expirer la mémoire !

Schiller a rendu une simplicité antique à ce cri :

O stürbe doch mit ihr
Auch die Erinnerung so schwarzer That !

C'est avec les derniers vers la dernière transformation qui montre combien jusqu'au bout le traducteur a été obsédé par un besoin de simplicité et de grandeur primitives.

Malgré la perfection d'un chef-d'œuvre comme la *Phèdre* de Racine, la *Phèdre* de Schiller peut soutenir la comparaison avec elle. Inférieure sans doute, elle fait ressortir encore davantage, s'il se peut, la merveilleuse beauté du texte qu'elle veut rendre. Mais elle se détache des traductions habituelles, non seulement parce que, œuvre d'un grand poète, elle a ajouté la force d'une inspiration personnelle et vibrante à la mesure et à la pureté classique de l'œuvre originale, mais parce qu'à travers Schiller et malgré l'indéniable apport du tumulte romantique qu'on y décèle, elle représente un effort de retour vers le génie hellène, source lointaine dont elle était issue.

A. Luzzato.

UNE RÉCENTE TRADUCTION ALLEMANDE DE RACINE

Le tricentenaire de Racine a passé bien inaperçu en Allemagne. Pas un ouvrage, pas un article dans les revues.

Notre poète garde pourtant son petit cercle de fidèles. Une étude d'ordre psychologique lui a été consacrée il y a deux ans par M. Ludwig Karl[1]. Rappelons aussi le petit livre plein de goût et de finesse qu'il inspira naguère au prof[r] Vossler [2]. L'auteur a voulu rendre sensible à ses compatriotes la musique et les valeurs d'émotion du grand tragique, qu'il a su comprendre à un degré peu fréquent parmi eux [3].

L'année 1939 sera du moins marquée par une traduction de Racine en vers allemands, due au Dr W. Willige, de Bautzen [4]. Ce gros volume se présente agréablement ; il contient, avec les *Plaideurs*, sept tragédies présentées dans l'ordre suivant : *Phèdre*, *Iphigénie*, *Andromaque*, *Mithridate*, *Britannicus*, *Bérénice*, *Athalie*.

1. Dr Ludwig Karl, *Jean Racine, étude psychologique*, 1937.

2. K. Vossler, *Jean Racine*, 1926. La *R. L. C.* a aussi signalé en son temps l'étude de M. R. Schröder, *Racine und die deutsche Humanität*, 1932.

3. Dans un ordre d'idées voisin, nous nous plaisons à signaler la comparaison établie par M. Mérian-Genast (de Bâle) entre les notions française et allemande de classicisme (*Germanische-Romanische Monatschrift*, mars-avril 1939, p. 100-119). Un Français y trouvera peut-être quelques réserves à faire, mais l'ensemble est vraiment compréhensif. Au cours de cet article sont rappelés les efforts qu'ont faits Vossler, Heiss, Curtius, Spörri, pour répandre en Allemagne le sens de notre classicisme.

4. Dr Wilhelm Willige, *Jean Racine*, deutsche Nachdichtung Verlag, die Rabenpresse, Berlin, mars 1939.

L'auteur a voulu surtout refléter fidèlement le modèle, tant pour le sens que pour les effets poétiques. Pour le sens, il a atteint un louable degré d'exactitude. Il a réussi souvent à être littéral. Certaines nuances n'ont pu être rendues. Le contraire était-il possible... [1] ? L'ensemble reste satisfaisant. Toute déformation grave est évitée ; aucun arbitraire ne modifie le sens des développements.

Pour les effets poétiques, M. Willige n'a pas méconnu leur importance essentielle, et s'est attaché à en donner les meilleurs équivalents possibles. Il a observé que les traductions antérieurement tentées laissent toujours aux fervents de Racine une insatisfaction. Ou bien le traducteur adoptait l'alexandrin français, si contraire au génie de la langue allemande, ou bien il essayait d'un vers authentiquement allemand, mais alors très étranger à la musique racinienne. M. Willige a donc essayé d'un rythme qui, en restant à l'image du mètre français, fût agréable à une oreille allemande. L'alexandrin ne permet-il pas, à volonté, toutes les cadences, pourvu que la sixième et la douzième syllabe gardent une certaine prépondérance d'accentuation [2] ? Il suffit alors d'un vers — à la fois souple et régulier — de deux hémistiches à finale forte, comprenant chacun deux éléments de rythme ascendant (ïambe ou anapeste). Exceptionnellement, pour rendre un effet correspondant du modèle, le rythme peut se renverser. En outre, le traducteur emprunte à Racine ses rimes plates, alternativement masculines et féminines. Détail important, la syllabe sixième comporte toujours un accent, mais rarement une fin de mot ; ce procédé laisse au vers plus d'unité et d'ampleur.

On jugera des résultats par quelques exemples :

Évidemment, on regrette parfois la disparition de nuances importantes :

> O toi qui vois la honte où je suis descendue,
> Implacable Vénus ! Suis-je assez confondue ?

1. Nous ne comprenons notamment pas : « Je t'aimais inconstant ; qu'aurais-je fait fidèle ? » devenu : « Ich liebte dich untreu ? Was wäre dann Treue ? ». La construction et la valeur du mot « fidèle » ont-elles été saisies exactement ?

2. Cette dernière règle elle-même n'est pas absolue : cf. V. Hugo : « Elle est la terre ! elle est la plaine ! elle est le champ ! » Le traducteur, en l'observant, obtient une sonorité, non seulement française, mais classique.

Aphrodite ! Sieh mich in Schanden ersterben !
Unversöhnliche, willst du mich völlig verderben ?

ou de mouvements particulièrement pathétiques :

Je ne t'ai point aimé, cruel ! Qu'ai-je donc fait ?

Dich zu lieben, o Grausam ! Tat ich das nicht ?

et cela, malgré un effort marqué d'imitation :

Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon cœur.

Das Licht ist nicht reiner, o Herr, als ich bin !

Mais il y a aussi de belles réussites :

Et la mort à mes yeux dérobant la clarté
Rend au jour, qu'ils souillaient, toute sa pureté !

Und der Tod, der die Klarheit entzieht meinem Blick,
Gibt dem Licht, das er trübte, die Reinheit zurück !

ou encore :

Mes crimes désormais ont comblé la mesure,
Je respire à la fois l'inceste et l'imposture.
Mes homicides mains, promptes à me venger,
Dans le sang innocent brûlent de se plonger.
Misérable ! et je vis ?..

Mein frevelndes Trachten zerbricht alle Schranken :
Blutschande, Verleumdung sind meine Gedanken !
Zur Rache bereit, meine mordende Hand
Ist in schuldloses Blut sich zu tauchen entbrannt !
Elende ! Ich lebe ?

Nous avouons préférer ce passage à celui qui y correspond chez Schiller :

Das Mass des Grässlichen hab'ich vollendet.
Blutschande atm'ich und Betrug zugleich.

Ins Blut der Unschuld will ich, racheglühend
Die Mörderhände tauchen... Und ich lebe !
Ich Elende !..

Malgré tout, même ici, les violences sont mieux rendues que les effets de douceur et de finesse. Il était plus facile de faire parler Hermione :

Tais-toi, perfide,
Et n'impute qu'à toi ton lâche parricide.
Va faire chez tes Grecs admirer ta fureur :
Va, je la désavoue, et tu me fais horreur !
Barbare, qu'as-tu fait ? Avec quelle furie...

Du schändlicher ! Schweige !
Du vollbrachtest die Mordtat, so tückisch und feige !
Lass Griechen bewundern solch blutige Gier !
Ich verabscheue sie, und mich schaudert vor dir.
Barbar ! Du vermochtest in rasendem Drang...

que Bérénice :

Je n'écoute plus rien, et, pour jamais, adieu !
Pour jamais !... Ah ! Seigneur, songez-vous en vous-même
Combien ce mot cruel est affreux quand on aime ?
Dans un mois, dans un an, comment souffrirons-nous,
Seigneur, que tant de mers me séparent de vous,
Que le jour recommence et que le jour finisse,
Sans que jamais Titus puisse voir Bérénice.
Sans que, de tout le jour, je puisse voir Titus ?

Ich will nichts mehr hören. Lebt wohl denn für immer !
Für immer ! Ah ! Habt Ihr Euch selbst wohl gesagt
Welchen Grauen dies Wort in die Liebenden jagt ?
Ein Monat, ein Jahr lang, wie duldeten wir,
Herr, dass soviel Meere Euch trennen von mir ?
Dass der Tag beginne, der Tag wiedergehe
Ohne dass Titus Berenike je sähe,
Ich Titus den ganzen Tag nicht darf sehen ?

Cette fois, l'allemand est en défaut, à moins que n'apparaisse ici, précisément, l'infranchissable écart des deux langues.

La tentative de M. Willige peut donc être appréciée diversement. En définitive, nous, Français, n'y retrouvons pas pleinement notre Racine. Mais était-ce possible ? Et s'agissait-il de cela ? Non pas, mais d'apporter au lecteur ou auditeur allemand un équivalent, une approximation, un accès à l'art, au fond ésotérique, de notre poète. Ce but nous paraît atteint, et M. Willige a donné avec succès des séances de déclamation de son œuvre à Dresde, Leipzig, Görlitz, Bautzen. Les limites qu'il n'a pu dépasser sont celles que personne ne pourra jamais dépasser dans une tentative semblable. Et pour son degré de réussite, son effort considérable, l'amour qu'il témoigne à son modèle, il mérite d'être remercié et félicité.

A. Monchoux.

RECHERCHES SUR RACINE DANS L'AMÉRIQUE DU NORD (1668-1820)

Dans le livre que je prépare sur les *French translations printed in America*, 1668-1820, ne figure aucun ouvrage complet de Racine : Racine n'a pas été imprimé dans notre pays, à l'époque où celui-ci était encore petit, jeune et provincial.

Aussi bien n'est-il pas le seul auteur qui manque, ou qui ait été fâcheusement négligé, pendant la même période. Bien que j'aie vu environ 1.700 éditions qui sont des versions complètes ou des versions partielles du français pour les années 1668-1820, il semble étrange que des noms comme ceux de Rabelais, Montaigne, La Fontaine — et Racine — manquent à la liste des traductions authentiques. En outre, certains auteurs tels que Molière, Voltaire et Corneille sont pauvrement représentés. Par contre, on trouve Berquin, Fénelon, Mme de Genlis, Le Sage parmi ceux qui ont obtenu une large diffusion.

Il n'est pas tout à fait surprenant de constater cette carence de Racine, s'il est vrai que la première édition de Shakespeare aux États-Unis est datée de 1795 (Voir A. Thorndike, *Shakespeare in America*, page 7). D'autre part, il convient de noter que Racine aussi bien que Shakespeare pouvaient être lus dans des éditions importées d'Angleterre [1].

Dans l'*American bibliography* d'Evans, qui, comme on le sait, indique les œuvres imprimées en Amérique de 1639 à 1799, on trouve l'indication suivante :

Philips, Ambrose. *The distrest mother* ; *a tragedy. Translated by Ambrose Philips from the Andromaque of Racine.* New York, printed by Hugh Gaine, 1761.

Après de diligentes enquêtes dans les bibliothèques, je n'ai pas réussi à trouver un exemplaire de l'ouvrage signalé

1. M. Forrest Bowe prépare une liste des traductions de Racine en langue anglaise, liste que la *Revue de Littérature comparée* publiera dans un de ses prochains numéros. — N. D. L. R.

par Evans. Il est probable que celui-ci a catalogué une édition anglaise, mise en vente par Hugh Gaine. Des éditions londoniennes d'une traduction d'*Andromaque* par Philips ont été imprimées à partir de 1712, comme le montre le Catalogue de la Bibliothèque du British Museum. *The distressed mother* a été jouée plusieurs fois en Amérique (Voir A. H. Quinn, *A history of the American drama... before the civil war*) ; et il est de toute évidence que des éditions importées d'Angleterre ont été vendues chez nous.

Le besoin que nous avons de bibliographies qui aient été vérifiées se manifeste par une erreur dans une thèse que j'ai eu l'occasion de voir récemment. Miss Viola F. Corley, dans son livre intitulé *American periodical criticism of French fiction from* 1800 *to* 1860, mentionne en matière d'introduction que les deux premières productions purement littéraires qui auraient été traduites du français et publiées en Amérique, sont deux ouvrages imprimés à New York en 1761. Les titres mentionnés sont : *The libertine, or The hidden treasure*, comédie traduite de la pièce de Destouches, *Le trésor caché* ; et *The distrest mother*, tragédie traduite de l'*Andromaque* de Racine par Ambrose Philips. Après une recherche approfondie, on n'a trouvé ni l'un ni l'autre de ces ouvrages. Miss Corley ne donne pas la source de ces éditions américaines, et l'erreur probable semble due à l'*American bibliography* d'Evans.

Une autre trace de la présence de Racine dans l'Amérique de l'époque coloniale peut être trouvée dans *The prince of Parthia*, tragédie de Thomas Godfrey. C'est la première pièce qui ait été écrite par un Américain pour être jouée par des acteurs professionnels. Elle a été imprimée en 1765, et trois fois en 1917-1918 ; elle a été portée à la scène en 1767. C'est une tragédie romantique, qui se passe chez les Parthes, vers le commencement de l'ère chrétienne. Elle met en jeu de vraies émotions humaines, amour, jalousie, haine, vengeance ; loyauté, pitié, terreur. L'intrigue de Godfrey était plus ou moins originale mais il n'est pas sans intérêt de noter que des drames anglais ont influé sur elle. Par exemple : « *The distressed mother*, qui est une (excellente) adaptation (poétique) de l'*Andromaque* de Racine, contient dans le discours d'Oreste après le meurtre de Pyrrhus, acte V, scène 1, des

vers qui ressemblent étroitement aux discours de la reine dans *The prince of Parthia* (Voir Quinn, pages 16-25).

Remarquons encore que quelques extraits de cette même traduction d'*Andromaque* par Ambrose Philips se trouvent dans plusieurs livres de lecture scolaires qui ont été imprimés en Amérique avant 1821. Par exemple, les morceaux *Joy* et *Grief* ont été tirés de la traduction pour être insérés dans *The young gentleman and lady's monitor, and English teacher's assistant*. J'ai vu vingt-quatre éditions de ce livre de lecture, et toutes, sauf une, contiennent les extraits de Racine. *Joy* provient de l'acte II, scène III ; et *Grief*, de l'acte I, scène V, comme le montre une comparaison avec l'édition londonienne de 1759 de la version d'Andromaque par Philips. De même, des soixante-deux éditions du livre de lecture de Noah Webster, *An American selection of lessons in reading and speaking*, que j'ai eues entre les mains, la majorité contient l'extrait intitulé *Joy*, de Racine.

Qu'il me soit permis d'indiquer, en finissant, que l'histoire de la littérature française en Amérique attend encore un auteur qui veuille bien l'entreprendre. Les quelques données que je présente ici sont d'un caractère exclusivement bibliographique, reposent sur des faits dont je me suis rendu compte en personne, et concernent une période où l'imprimerie était de beaucoup plus active en Angleterre qu'en Amérique. Peut-être, mes constatations surtout négatives au sujet de Racine et des écrivains philosophes français du XVIIe et du XVIIIe siècle, n'indiquent-elles pas un vide absolu ; car les annonces d'œuvres françaises imprimées en Angleterre et vendues en Amérique se rencontrent fréquemment. Nous savons que des Américains de la période coloniale et révolutionnaire possédaient les œuvres de différents auteurs français, dans des éditions françaises et anglaises. Reste cependant qu'en règle générale, l'absence de Racine, et celle d'autres auteurs du premier rang, comparée au grand nombre d'impressions de Mme de Genlis, Berquin, et autres écrivains moralisants, semble indiquer que la majorité de nos ancêtres américains avaient un esprit plus incliné vers le puritanisme que vers la littérature.

Forrest B. Bowe.

RECHERCHES SUR RACINE AU MEXIQUE

Une tradition peut-être légendaire veut que le curé Hidalgo, celui qui « dio el grito » de l'indépendance mexicaine, ait traduit plusieurs pièces de Racine et de Molière. Il ne subsiste rien de ses travaux, et s'il paraît probable qu'il a traduit le *Tartuffe*, « le nom de Racine peut avoir été ajouté légèrement par un historien enthousiaste », ainsi que nous l'écrit un parfait connaisseur en la matière, Rodolfo Usigli, dans une lettre du 7 juin 1939. En tout cas, à supposer qu'elles aient existé, les sympathies raciniennes du libérateur n'ont guère gagné les Mexicains.

Si l'on trouve à la Bibliothèque nationale de Mexico quatre exemplaires de : *Británico, tragedia traducida del francés por* DON SATURIO IGUREN, Madrid, en la of. de Don Gabriel Rámirez, 1752 (cotes : B. XI. 10-17 ; B. IV. 1-20 ; B. VII. 7-12 ; F. 30. 4-17), la première traduction *mexicaine* dont nous soyons assurés est celle que donna de *Bajazet* (vers 1823-1825) le prêtre Anastasio María de Ochoa y Acuna (27 avril 1783-4 août 1833) : lequel traduisit Ovide, Boileau, Beaumarchais, Camoëns, Alfieri, etc... Encore faut-il ajouter que la plupart de ses œuvres sont perdues ; entre autres son *Bayaceto* (cf. *Antología del Centenario, estudio documentado de la literatura mexicana durante el primer siglo de la independencia*, por Luis G. Urbina, Pedro Henríquez Ureña y Don Nicolás Rangel, México, Manuel León Sánchez, 1910, Primera parte, 1800-1820, volumen primero, p. 66-68).

Beaucoup plus tard, en 1871, parut aux éditions de La Voz de Mexico : *Esther tragedia bíblica en tres actos y en verso.*

Traducida del francés por Jésus Gonzãlez (cote : C. XIII. 6-19) [1].

Il faut ensuite attendre 1933 pour que Rodolfo Usigli traduise *Phèdre* en prose et la fasse transmettre par le poste de radio du Ministère de l'Instruction Publique [2]. Actuellement, il en prépare, en vers blancs, une nouvelle version qu'il produira vers la fin de l'année, « à l'occasion du centenaire » (lettre citée).

Mentionnons enfin que *Les Plaideurs* ont été joués en français, en mai 1939, dans la salle des fêtes du Lycée Franco-Mexicain, que dirige M. Michel Berveiller.

***

Il serait injuste de conclure : « les Mexicains ignorent tout de Racine ». S'ils l'ont eux-mêmes peu traduit, c'est qu'ils pouvaient lire les versions faites en Espagne ; c'est aussi que ceux d'entre eux qu'intéressaient les tragédies les pouvaient lire en français : souveraine et presque tyrannique entre 1885 et 1910 (voyez la *Revista Azul* ou bien la *Revista Moderna de Mexico*) l'influence de notre langue, de notre littérature, est encore assez marquée, en dépit des progrès de l'anglais.

Mais les lecteurs de Racine sont trop peu nombreux pour peupler un théâtre. Il n'existe pas, au demeurant, de théâtre mexicain. Ni le Teatro Ulises, ni le théâtre d'orientation n'ont pu créer un genre d'art qui postule et signifie à la fois une certaine homogénéité, une certaine cohésion dans la société qui s'y voue. Et quand les animateurs de ces entreprises héroïques auraient formé des acteurs et composé un répertoire, je ne crois pas qu'on pourrait avec succès interpréter du Racine : le Mexicain n'a pas le sens du tragique au théâtre ; s'il a besoin, dans ses églises, de Christs sanguinolents, percés de trous énormes où les petits enfants trempent leurs mains, si des crucifixions mimées (celle d'Ixtapalapa) lui laissent

1. Cette traduction ainsi que celle de Ochoa y Acuña sont mentionnées dans la thèse de M. Richard Eugene Bailey, *French culture in Mexico in the nineteenth century*, Dijon, Bernigaud et Privat, 1936.

2. On pouvait lire néanmoins, à la bibliothèque nationale, une *Fedra, tragedia en cinco actos, traducida por* Miguel Pastorfido (Santiago de Chile, La Estrella de Chile, 1874) ; cote B. XIV, 5-4.

l'esprit assez libre pour l'admiration des paillasses qui opèrent au pied de la croix, c'est la preuve qu'il n'est pas mûr encore pour l'audition de *Bérénice*. S'il acceptait un Hippolyte, ce serait celui de Sénèque, dont sur la scène on rassemble les morceaux.

L'on ne sera point surpris d'apprendre, enfin, que Racine est moins lu à Mexico qu'Eugène Sue, Gaston Leroux et Xavier de Montépin. (J'ai relevé 28 traductions de Montépin). Mais on sait que l'abondance des lecteurs n'est pas la mesure des influences profondes et des actions durables.

R. Etiemble.

RACINE ET LA TRADITION ROMANESQUE

Amor, che solo i cor leggiadri invesca...
[L'amour, qui seul charme le noble cœur]
PÉTRARQUE (*Rime*, I, CXIV, cité dans le texte, lettre de Racine à l'abbé Le Vasseur, 3 févr. 1662).

« Tous les héros ne sont pas faits pour être des Céladons ».
Première Préface d'*Andromaque* (1667).

Comme toutes les traditions, celle du romanesque [1] a son charme de sécurité, son agrément vénérable et son absurdité. Il serait aussi vain de restreindre son importance, dans l'inspiration de Racine, que celle de la farce italienne chez Molière ou de la rodomontade castillane chez Corneille : ces éliminations après coup font assurément le jeu des manuels scolaires, mais elles laissent échapper des apports essentiels ; ces manœuvres du sécateur permettent un commode alignement des massifs taillés, mais que de branches folles, de surgeons vivaces elles prétendent éliminer ! Conservons notre gratitude aux humanistes qui ne se lassent pas de retrouver dans l'expression racinienne la pure sève de l'Antique ; sachons gré à nos théologiens littéraires de relever avec un zèle d'inquisiteurs les traces de l'imprégnation janséniste, ou de la conversion dévote, chez l'auteur de *Phèdre*. Mais soyons sûrs que d'autres fibres, et plus nourricières par-

1. Cf. V. Cherbuliez. *L'idéal romanesque en France de 1610 à 1816*. Paris, 1912 ; les ouvrages de Körting, Reynier, Walberg sur divers aspects de la littérature romanesque en France. Ayant surtout trait à une époque tardive de la vie de Racine, les relevés inclus dans l'article de Paul Bonnefon, *La Bibliothèque de Racine* (*Revue d'histoire littéraire de la France*, 1893) sont de peu de secours.

fois, rattachent ses créations dramatiques à une inspiration dont il n'avait pas à rougir puisqu'elle a donné le ton à bien des chefs-d'œuvre de la littérature européenne — cette tradition romanesque à laquelle il est même advenu (je songe à Saint-Évremond) qu'on ait prétendu réduire l'originalité du poète de *Bérénice*.

L'élève de Port-Royal qui, s'étant vu confisquer deux fois par un de ses maîtres un exemplaire de *Théagène et Chariclée*, décide d'apprendre par cœur le roman d'Héliodore, a-t-il jamais pu éliminer le venin enchanteur qu'un enthousiasme pareil fait courir dans tout être voué à la littérature ? Sous le patronage soi-disant d'un évêque chrétien comme auteur [1], un beau jeune homme et une belle jeune fille, ayant lutté contre des épreuves inouïes, naufrages, enlèvements, pirateries, embûches, esclavages, rivalités, finissent par faire triompher en un noble hyménée la foi mutuelle qu'ils ont su maintenir : quelle lecture plus séduisante pour un enfant qui, élevé sans parents et privé de mère à treize mois, devait se prendre, comme à des compensations réparatrices, à toutes les allégations de tendresse ?

A l'hôtel de Luynes où Racine achève son initiation à la vie mondaine autant que littéraire, la mode est à l'Arioste [2], le ton est à la « galanterie » en vers et en prose ; une *Amasie* ébauchée, dont rien ne subsiste, semble en 1660 le produit

1. Cf. M. Ocftering. *Heliodor und seine Bedeutung für die Literatur* (Berlin, 1901), et l'édition des *Éthiopiques* dans la Collection Budé (Paris, 1935) procurée par MM. R. M. Rattenburg et T. W. Lumb, traduction J. Maillon, en particulier, pp. XCVI-CI. V. Vedel, *Fransk Klassik* : *Racine* (Kobenhaven, 1932, p. 157) signale ingénieusement une certaine analogie entre la situation de Théagène à Memphis et celle de Bajazet. Le choix du sujet de *Phèdre* est rapporté « pour quelque chose, par M. Maillon, aux avances de Demaencté, et le rôle de Thisbé auprès de cette belle-mère rapproché du rôle perfide d'Œnone auprès de Phèdre. Le même commentateur rapproche aussi « la passion farouche conçue par Arsacé pour Théagène » de celle qu'éprouve Roxane pour Bajazet. La durable signification des *Éthiopiques* est attestée par un détail caractéristique : Racine cite plusieurs fois Héliodore dans ses *Remarques sur l'Odyssée*. L'importance des songes, dans la tradition romanesque, va de soi et sans commencer à Héliodore, y trouve un renfort *non religieux* important. *L'Argenis* de Barclay, lu par Racine, également, fait partie, comme on sait, de la même tradition avec des prétentions politiques par surcroît et l'agrément déclaré d'autorités ecclésiastiques et laïques.

2. Les études de M. Cioranesco sur l'*Arioste en France* ne manqueront pas, sans doute, de préciser les affinités du *Roland* avec le Midi de la France en particulier. Cf. (en complétant cette brochure par les discours prononcés là en 1929), Gaston E. Broche. *Racine à Uzès*. Avignon, 1912.

d'une inspiration encouragée par une femme. C'est cette atmosphère de charmant artifice qui, visiblement, a bien du mal à se dissiper dans l'intermède d'Uzès : comment en serait-il autrement, si près de la Provence et des souvenirs de Pétrarque, en un vrai « pays de Cythère » dont on ne se déprend qu'à le pratiquer ? Malgré la proximité des antiquités grecques ou romaines de la région, Racine tient plus du troubadour que de l'humaniste dans ces mois décisifs. Il cite dans le texte les *Rimes* de Pétrarque, l'un des génies de ces lieux après tout, quand la cité d'Avignon en est le centre, et il ne manque pas de faire, dans sa correspondance avec l'abbé Le Vasseur, le même emploi du Tasse et de l'Arioste : citations légèrement erronées souvent, témoignant ainsi d'une mémoire infidèle de poète. Et quel ne devait pas être l'emploi de ces textes dans ses lettres à d'anciens compagnons de l'hôtel de Luynes !

Ce séjour dans le Midi, qui menaçait de transformer un apprenti-poète en un abbé galant comme la Cour et la Ville en regorgeaient, semble renforcer une aimable complicité de fantaisie, tout au moins, avec le Romanesque inspirateur : une tragédie de *Théagène et Chariclée*, projetée là et sans doute ébauchée, reprenant le cher sujet galvaudé par Alexandre Hardy, eût été comme le palimpseste dont regrattages et surcharges ne sauraient dissimuler la secrète persistance.

Quand ce n'eût été que pour attester, par une déférence à la mode dominante, le sens de l'actualité démontré par son *Ode de la nymphe de la Seine à la reine*, l'ardent débutant pouvait-il négliger le goût de ses contemporains à succès ? Les grands triomphes de Mlle de Scudéry, *Artamène ou le Grand Cyrus* (1649-1653), *Clélie* (1654-1660), ou de La Calprenède, qui réimprime sans fin *Cléopâtre* et *Cassandre* [1],

1. Ce sont surtout, bien entendu, les contemporains, bien ou mal intentionnés, qui ont redouté ou signalé les contacts entre l'œuvre racinienne et ces fades mais séduisants romans, Subligny stigmatisant le *parfait amour filé à La Celadon*, Saint-Évremond retrouvant là des manières de chevaliers errants, Perrault faisant dire à l'abbé de ses *Parallèles* que Racine est de ceux qui « avaient mis tous les héros de l'antiquité *à la sauce douce* ». Et, certes, Boileau..; Geoffroy plus objectivement, (*Cours de littér. dram.*, feuilleton du 9 fruct. an XI), rappelle que c'est sur les héros de La Calprenède que nos poètes ont calqué leurs personnages tragiques. Ailleurs

ont de quoi impressionner un apprenti de lettres ; l'*Astrée* était loin d'être oubliée des générations montantes ; Gomberville était un ami déclaré de Port-Royal, et la prédication catholique n'avait nullement, on le sait, dédaigné d'appuyer son action sur le prestige de la fiction la plus sentimentale. Robert Arnauld d'Andilly et ses proches avaient favorisé Barclay et son *Argenis*, dont trois pièces avaient été traduites par le futur janséniste.

Imprégnation décisive, soyons-en certains. On pourrait même dire que le soin que mettra Racine vieillissant, dans l'éducation de ses enfants et surtout de son fils aîné, Jean-Baptiste, à proscrire pour eux, « connaissant l'inconstance des jeunes gens », la pratique de comédies et romans, « niaiseries qui ne doivent servir tout au plus qu'à délasser quelquefois l'esprit », cette âpre vigilance témoigne autant d'une propension persistante que d'une élimination radicale : le sérieux de la vie, l'importance de la carrière, les exigences de la foi, la gravité de l'histoire (que Racine volontiers méconnaîtrait au bénéfice du « plus ancien historien », Hérodote, si « divertissant » !) — est-il besoin de mettre cette solide pesée dans un plateau de la balance, si l'autre plateau ne risquait de l'emporter, simplement chargé de ces prestiges : l'attrait qui doit jouer entre de tendres cœurs, le ravissement qui transfigure les êtres auprès de ceux qu'ils aiment, les décisives inclinations que ne rebute point tout ce que la réalité, pourtant, oppose à ces rêves ? C'était peut-être un aveu, autant qu'un adieu, que les prémonitions du Prologue d'*Esther*, et Mme de Caylus, qui s'en chargea comme on sait, interpréta plutôt, dans la vie, ces vers dans un sens encourageant :

> Et vous, qui vous plaisez aux folles passions
> Qu'allument dans vos cœurs les vaines fictions,
> ....
> Fuyez...

(*Commentaires sur Racine*, II, 198-199), insistant sur le caractère d'Andromaque, il observe que Racine en a pris le modèle « dans les romans de Scudéri et La Calprenède et non dans les tragédies d'Euripide ».

*
* *

« Vaines fictions », mais persistantes. Le point de départ, s'il en est un, de cette tradition qui avait été propice à des actions d'éclat aussi bien qu'au plus ridicule don quichottisme, à des œuvres de plein relief comme à de misérables fadaises, c'est l'idée — issue de rêves orientaux auxquels le culte chrétien de la Vierge a tantôt ajouté et tantôt enlevé — qu'une « dame » est aussi méritoire à « conquérir », aussi bien gardée jusqu'à la reddition suprême, qu'une place forte ou qu'un donjon : à une stratégie plus ou moins convenue de préciser l'attaque et l'offensive, la parade de la défensive, l'une et l'autre devant rester courtoises et exclure toute brutalité. La carte du Tendre ne fera que projeter en planimétrie, pourrait-on dire, des manœuvres tactiques devenues absurdes à force d'être prévues. En tout cas, les trop rapides caprices de l'Amour « enfant de bohême », la rudesse brutale du Désir, l'imprévisible du Subconscient ne viendraient que par épisodes rompre les normes admises par la tradition romanesque, celle-ci accaparée souvent par les genres « courtois », mais conservant par ailleurs un certain contact avec l'humanisme et même avec les préoccupations religieuses : de quoi le chantre de Laure serait le meilleur garant.

De toutes les manœuvres prévues pour la victoire amoureuse, les exploits, les faits d'armes venant à la vue ou à la connaissance de la « dame » resteront les plus opérantes : c'est ici l'enfance de l'art :

> ... Que ne fait point un cœur
> Pour plaire à ce qu'il aime, et gagner son vainqueur !
> (*Bérénice*, II, 2.)
>
> Animé d'un regard, je puis tout entreprendre.
> (*Andromaque*, I, 4.)

L'admiration pour le paladin doit forcer la plus fière réserve féminine ; le soupirant, en bonne justice, n'est jamais mieux servi que par des ennemis subjugués et des adversaires défaits, ou par le rapport qui en peut venir à une lointaine curiosité de femme. Il est entendu pour Racine que Porus comme Alexandre obéissent à ce Code implicite. Le prince macédonien disant à Cléofile (V, 1) :

Bien mieux que tant d'États qu'on m'a vu conquérir
Et que je n'ai gardés que pour vous les offrir,

Porus prêt à marcher contre cet envahisseur pour déférer à l'exhortation d'Axiane (II, 5) :

... Allez, Seigneur, marchez contre Alexandre.
La victoire est à vous, si ce fameux vainqueur
Ne se défend pas mieux contre vous que mon cœur,

font écho à Titus avouant, à l'égard de Bérénice, l'espoir

De reconnaître un jour son amour et sa foi
Et de voir à ses pieds tout le monde avec moi (II, 2).

Ces glorieux marchés, victoires et conquêtes, contre faveurs et tendresses, vont tellement de soi qu'Assuérus lui-même, en un vif retour de passion pour Esther, lui offrira, sinon de se jeter dans le tumulte des armes pour lui prouver son amour, du moins de lui céder la moitié de l'Empire conquis de haute lutte :

Du cœur d'Assuérus souveraine maîtresse,
Éprouvez seulement son ardente amitié.
Faut-il de mes États vous donner la moitié ?

Dussiez-vous, je l'ai dit, et veux bien le redire,
Demander la moitié de ce puissant empire.

Et ici, Racine poète biblique [1] avait pour lui les textes et la promesse, deux fois répétée dans le *Livre d'Esther*, du roi de Perse à la belle Juive : sorte de « préromanesque », pourrait-on dire, qu'il n'est guère vraisemblable de supposer dans l'esprit d'un souverain de Suze, et l'on pourrait croire qu'une femme aussi politique, aussi préoccupée du sort d'Israël, qu'Esther, n'eût pas refusé pareille occasion d'installer une bonne fois son peuple anxieux dans cette moitié de royaume dont l'ardent Assyrien lui offrait la souveraineté.

La tradition romanesque avait institué deux procédés pour justifier le fléchissement du cœur ou même le coup de

1 Cf. J. Lichtenstein. *Racine poète biblique*. Paris, 1933.

foudre chez les tendres héroïnes : la curiosité à distance (*innamorare per forma*) et la présence réelle et soudaine (*per gli occhi al cuore*). Racine emploie assez rarement le premier de ces deux stimulants ; il y faut des conditions peu souvent réalisées, comme pour

> Ce prince, dont mon cœur se faisait autrefois
> Avec tant de plaisir redire les exploits.

Au contraire, puisque le paladin ne manque pas d'incarner, dans sa figure et sa stature, les vertus héroïques dont il fait montre dans l'action, la vue directe est déterminante :

> Le feu de ses regards, sa haute majesté
> Font connaître Alexandre ; et certes son visage
> Porte de sa grandeur l'infaillible présage.
> (*Alexandre*, III, 3.)

Ériphile, donc, malgré la réputation que devait lui inspirer Achille, devra confesser à Doris l'effet éprouvé par son cœur :

> J'entrai dans son vaisseau, détestant sa fureur
> Et toujours détournant ma vue avec horreur.
> Je le vis : son aspect n'avait rien de farouche ;
> Je sentis le reproche expirer dans ma bouche ;
> Je sentis contre moi mon cœur se déclarer.
> (*Iphigénie*, II, 1.)

Et, ici, la tendre fille d'Hélène se souvient d'une volte-face analogue chez l'Herminie du Tasse (*Gierus. liberata*, XIX, 94) en face de Tancrède.

> Allora un non so che soave e piano
> Sentii, ch'al cor mi scese, e vi s'affisse ;
> Che serpendomi poi per l'alma vaga,
> Non so come divenne incendio e piaga.

Junie l'avoue à Britannicus (III, 7) :

> De combien de soupirs interrompant le cours,
> Ai-je évité vos yeux que je cherchais toujours !

Aricie se défend d'avoir dû à la vue du fils de Thésée l'amour qu'elle ressent depuis lors.

Si nous abandonnons le « côté des dames » pour celui des héros, il faut bien avouer que, pour tous ces paladins, foudres de guerre et assembleurs d'empires, la simple apparition de la « dame » est apte à faire au gré de Racine les mêmes ravages de cristallisation, dirons-nous, que chez les plus voluptueux connaisseurs de l'Éternel Féminin. Hémon apercevant Antigone, Créon suppliant Attale, Alexandre menacé par Axiane, Néron même convoitant Junie sont les victimes avouées d'un tendre prestige que Racine, continuant à son insu une tradition qui a son ancienneté convenue et aussi son explication vraisemblable [1], concentre nettement *dans les yeux* — les yeux de celles qu'ils voient aussi bien que les yeux de ceux qui les voient. Hémon à Antigone :

> Permettez que mon cœur, en voyant vos beaux yeux,
> De l'état de son sort interroge ses dieux...
> Souffrent-ils sans courroux mon ardente amitié ?
> Et du mal qu'ils ont fait ont-ils quelque pitié ?
> (*Frères ennemis*, II, 1.)

qui est du pétrarquisme à défaut de Pétrarque :

> Per aver co'begli occhi vostri pace,
> (*In vita*, sonnet XVII).
> V' aggio profferto il cor (*In vita*, sonnet XVII).

Ou du Tasse :

> ... i begli occhi e le gote
> Ond'Amor, l'arco inevitabil tende...
> (*Ger. lib.*, III, 24.)

1. Mon excellent collègue F. Sarton, grand connaisseur de l'Islam fait remonter — à travers l'occupation arabe de la Sicile et du Sud de l'Italie — la particulière importance des yeux dans la poésie amoureuse, à l'usage du voile porté par la femme dans les pays musulmans tout pénétrés par ailleurs de lyrisme amoureux en musique et en vers. Si les *Stances à Parthénice* sont un aveu de sa jeunesse, Racine lui-même était fort dépendant de ses yeux en la matière, tout en attribuant à « sa vue » une pénétration qui, ne s'arrêtant pas à la surface, plonge dans l'être intime :

> Pour moi, je l'avouerai, sitôt que je t'ai vue,
> Je ne résistai point, je me rendis à toi.....
> .....
> Je ne m'arrêtai pas à ces beautés sensibles...
> Je vis et j'admirai les beautés invisibles
> Qui rendent ton esprit aussi beau que ton corps.

De même, Créon à Attale :

> Et vous-même, cruelle, éteignez vos beaux yeux !
> Vous fermez pour jamais ces beaux yeux que j'adore ;
> Et, pour ne me point voir, vous les fermez encore !
> (*Frères ennemis*, V, 6.)

reprend à sa manière l'objurgation à Laure :

> Quando d'un vel che due begli occhi adombra,
> E par che dica : Or ti consuma e piagni.
> (*In vita*, XXIV.)

Et il est entendu que ces mièvreries précieuses, dans *la Thébaïde* ou *Alexandre*, sont d'un Racine trop soumis à des habitudes à la mode ; mais si elles s'atténuent par la suite, c'est dans la forme plutôt que dans le fond, et Burrhus n'ignore pas moins cette technique dans ses conseils de sagesse :

> Surtout si, de Junie évitant la présence,
> Vous condamniez vos yeux à quelques jours d'absence,
> (*Britannicus*, *III*, 1.)

qu'Oreste s'adressant à Hermione :

> Vos yeux ne font-ils pas tout ce qu'ils veulent faire ?
> (*Andromaque*, III, 2.)

L'amour une fois établi, par une sorte de nécessité sinon de fatalité, entre le héros valeureux et la désirable dame, il va de soi que, dans la tradition romanesque, des voies différentes sont assignées au cours normal de cette passion. La réputation de réserve de l'amoureuse et sa pudeur naturelle, surtout la nécessité d'exciter son adorateur aux plus hauts exploits,

> Mais parmi ces périls où je cours pour vous plaire,
> Me refuserez-vous un regard moins sévère ?
> (Pyrrhus à Andromaque, I, 4.)

tout ce qui, en un mot, fait la « gloire » de la femme va différer de l'autre « gloire », la masculine. Elle avouera sa ten-

dresse à sa confidente, à sa mère, mais non à l' « objet de sa flamme » — d'où une nécessité supplémentaire, pour l'héroïne racinienne, d'user du monologue ou de la confidence pour que son cas soit éclairé. Les hommes, au contraire, libres d'avouer leur passion et de porter, en quelque sorte, les couleurs de leur dame, mais obligés de la conquérir de haute lutte, classeraient selon une autre hiérarchie les objets de leur zèle :

A de plus hauts desseins la gloire les entraîne ;
(*Alexandre*, II, 1.)

Et rien n'est plus significatif, dans *Iphigénie* (IV et V), que l'affrontement de deux « gloires » qui s'opposent selon des conceptions bien définies de la personnalité amoureuse (et une troisième « gloire », celle de Clytemnestre, à l'acte II, 4, sert de repoussoir à ces nuances particulières) :

N'as-tu pas vu sa gloire [d'Iphigénie] et le trouble d'Achille ?
(Ériphile à Doris.)
... pour croître à la fois sa gloire et mon tourment
(*Idem.*)
Intéresser ma gloire à vous laisser périr
(Achille à Iphigénie.)
Ma gloire vous serait moins chère que ma vie ?
(Iphigénie à Achille.)

Il y a là, différente du point d'honneur, de l'orgueil, de la réputation, une notion qui intéresse ce district réservé, si singulier, de l'amour romanesque, « fonction » de lui-même, dirait-on, et d'une particulière répartition des droits et des devoirs. Elle favorise l'offensive, cette notion, et discrédite l'inaction chez l'amoureux,

— Et je perdrais ma gloire à demeurer ici —
(Étéocle dans *Frères ennemis*, I, 3.)

en même temps qu'elle impose à la femme la réserve et le secret relatif, sans doute, mais aussi une juste appréciation et une récompense appropriée de ce « service », pour employer un terme médiéval, dont il est « inhumain » de n'être pas émue et touchée, le moment venu.

Mais une autre différence singulière, issue de la tradition romanesque, bien plus que des prescriptions religieuses, sépare ici le héros de l'héroïne. Le chef illustre distingué par ses exploits, Achille ou Thésée, outre qu'il bénéficie de l'inclination féminine, est placé dans une situation exceptionnelle par l'abondance de ses mérites ; une tolérance que devrait réprouver la vraie justice distributive et la morale chrétienne lui permet, sinon une infidélité fondamentale, du moins une inconstance éventuelle que la stricte idée de la faute devrait exclure. Mais non :

> Un long amas d'honneurs rend Thésée excusable,
> (*Phèdre*, I, 1.)

alors qu'à égalité de péché, le débutant Hippolyte serait absolument sans excuse :

> Aucuns monstres par moi domptés jusqu'aujourd'hui
> Ne m'ont acquis le droit de faillir comme lui.
> (*Phèdre*, I, 1.)

Nous avons bien lu : « le droit de faiblir» ; la rémission du crime d'infidélité au nom d'une accumulation d'exploits — comme si, dans la pesée subtile des mérites et des démérites, l'ὕβρις détestée des Grecs pour sa « démesure », l'égalité des âmes au sens chrétien étaient, l'une et l'autre, négligées au profit d'une sorte de privilège surhumain, de donjuanisme avant la lettre, admis au nom d'un coefficient nettement supérieur d'exploits accomplis par l'amoureux.

* * *

Mais à l'ordinaire — cet ordinaire qui était une si séduisante déformation des modalités courantes — la règle du jeu supposait une sorte de mutualité rassurante. Même si elle met « à si haut prix » son amour (*Andromaque*, II, 1), même si elle contraint son amant à une adoration platonique dont il arrive même que l'héroïne se fasse gloire

> Enfin, d'un chaste amour pourquoi vous effrayer ?
> S'il a quelque douceur, n'osez-vous l'essayer ?

et dont le héros admet, s'il le faut, l'exigence (n'oublions pas que Racine a traduit le *Banquet*) qui va de soi pour Olinde, apercevant Sophronie :

> Brama assai, poco spera, e nulla chiede
> (*Ger. lib.*, II, 16.)
>
> Prêt à servir toujours sans espoir de salaire :
> (*Andromaque*, IV, 2.)

une réciprocité de tendresse doit suivre, normalement, un penchant absolu et sincère. Si les conditions de la joute sont normales

> Amour ne permet pas d'être aimé sans aimer
> (*Inferno*, V, 103.)
>
> Amor, ch'a nullo amato amar perdona.

Dante, qui avait formulé cette loi, est suivi une fois pour toutes (tant que doit durer, au moins, la tradition romanesque). *Si vis amari, ama* : Racine, qui cite en 1662 ce dicton latin, saura bien, plus tard, montrer le chassé-croisé des cœurs « occupés ailleurs » et le quiproquo des attraits contrariés : il n'empêche que de douloureuses exceptions confirment la règle du Romanesque. Pétrarque avait répété : *Ama chi t'ama, è fatto antico* ; Arioste, dans un passage que Racine semble savoir par cœur, puisqu'il en cite un vers sans texte sous les yeux, fait dire à Mandricart courtisant Doralice (XIV, st. 58) :

> Se per amor, l'uom debbe essere amato,
> Merito il vostro amor ; ch'e v'ho amat'io :
> .....
> Se, per valor, credo oggi aver esperto
> Ch'esser amato per valore io merto.

Cette réciprocité, qui joue en effet pour les couples amoureux laissés à eux-mêmes, ne hante-t-elle point, par son impossibilité même, la nostalgie de Phèdre, qui rêve rétrospectivement des services qu'elle eût rendus à Hippolyte, sûre d'être aimée alors, et,

Compagne du péril qu'il lui fallait chercher ?
(II, 5.)

Ne domine-t-elle pas encore les amours d'Hector et d'Andromaque longtemps après la mort du héros troyen ? Il y a « cruauté », « inhumanité », à ne point payer de retour, secrètement ou ouvertement, une foi déclarée. « Le mépris de ses charmes », des aveux « par l'ingrat rebutés », les « vœux superflus » dont on est honteux, les « mépris d'un superbe » —, voilà ce qui, monstrueux, anormal, semble justifier dans l'espèce de règne équitable et sous l'égide d'une justice immanente particulière, d'une Déclaration des Droits du cœur implicite, des représailles implacables. Il est normal de pouvoir dire :

J'aimais, Seigneur, j'aimais : je voulais être aimée
(*Bérénice*).

Le contraire est bien :

.

Hélas ! fus-je jamais si cruel que vous l'êtes ?
(Pyrrhus à Andromaque, I, 4.)

et, par une sorte d'extension pratique :

Je percerai le cœur que je n'ai pu toucher ;
(Hermione dans *Andromaque*, IV, 3.)

Le comble est mis —dans *Andromaque* ou *Phèdre* en particulier — à une inadmissible indifférence quand il apparaît que le cœur convoité est par sucroît un cœur non insensible, mais tourné vers un autre objet, et les fameux vers :

Je t'aimais inconstant, qu'aurais-je fait fidèle ?.....
Ah ! je l'ai trop aimé pour ne point le haïr,

sont encore des hommages rendus, par antiphrase, à la règle normale qui veut, en bonne équité romanesque, la mutualité des inclinations et une sorte de juste *doit et avoir* entre les cœurs.

*
* *

Mais c'est ici que s'embarrasse, hélas ! l'Eros idéal. Non point, ou guère, en raison des « intermittences du cœur », du caprice féminin ou de la versatilité masculine, se trouble la stratosphère du sentiment où de « parfaits amants » n'auraient qu'à s'enchanter l'un de l'autre, à faire passer à un plan supérieur

> Tout ce que, pour jouir de leurs contentements,
> L'amour fait inventer aux vulgaires amants.
> (*Mithridate*, II, 6.)

C'est qu'en effet

> L'amour ne suit point ces lois imaginaires ;
> (*Baiazet*, II, 1.)

Une fausse sécurité, celle d'un jeu dont on aurait suivi les règles et dont on trouverait les dés pipés et les cartes truquées, est traversée par d'horribles contrariétés,

> Vaine erreur des amants qui, pleins de leurs désirs,
> Voudraient que tout cédât au soin de leurs plaisirs !
> (*Mithridate*, IV, 1.)

Racine a appris, de maîtres moins séduisants que les hérauts de la tradition romanesque, à quelles dures épreuves est exposée une passion même payée de retour ; chez ses personnages, sans doute, leur situation, en apparence privilégiée, les met à l'abri des exigences mesquines de la vie : mais quelles dures rançons n'ont-ils point à payer ? La Société, avant tout soucieuse de sa conservation et de sa sécurité, est l'ennemie déclarée du Romanesque : elle manifeste son désaveu, son hostilité même, par l'intermédiaire de cet « État » que le poète est bien obligé — moins immédiatement que Corneille — de faire intervenir dans ses pièces, qu'il le nomme ou non. *Bérénice*, ainsi qu'il est naturel, marque ici le point sensible. Que Titus puisse un instant s'imaginer

Que Rome, avec ses lois, mette dans la balance
Tant de pleurs, tant d'amour, tant de persévérance ;
Rome sera pour nous.....

(*Bérénice*, IV, 4.)

— voilà qui montrerait à quelle puissance d'illusion peut se hausser un cœur romanesquement épris : il suffira d'une séance du Sénat pour chasser de telles imaginations et ramener un amant à ce qu'il appelle « les lois d'un austère devoir », alors qu'il y devrait reconnaître une des conditions de sa dignité [1] ; encore suppose-t-il sincèrement qu'une fois couronné, mais sans Bérénice, il ne tardera pas à mourir d'amour contraire. Dans *Iphigénie*, on avait pu croire un instant que l'armée grecque, séduite par la beauté de la fille d'Agamemnon, serait indulgente à un beau couple d'amants : mais l'oracle, Calchas et finalement « tout le camp » ne seront que trop d'accord pour faire prévaloir, non la raison, mais la raison d'État. Dans *Bajazet*, les janissaires « au grand cœur » (I, 1, par deux fois) ne tardent pas à devenir (II, 3).

De la religion les saints dépositaires,
Du peuple byzantin ceux qui plus respectés
Par leur exemple seul règlent ses volontés...
L'intérêt de l'État fut leur unique loi.

Et il va de soi que le ressentiment des Grecs dans *Andromaque*, quelques inquiétudes populaires au sujet d'une minorité ou d'une régence dans *Phèdre* contraignent les amours à ne pas se développer dans la pure théorie. *Britannicus*, ne fût-ce que par l'ingérence d'un Burrhus, ne laisse pas inexprimées les exigences de la Cité. Ce sont elles qui, dans les

1. Non sans raison, Bérénice signale au dénouement — qui n'en est pas un au gré des sévères censeurs du temps — l'exceptionnelle qualité du « trio » pour ne pas dire du « triangle » formé par Titus, Antiochus et elle-même durant cinq années exemplaires. De fait, la littérature romanesque la plus aventureuse n'arrive pas à alléguer d'histoire plus anormale que celle du comte de Gleichen et de ses deux femmes (cf. la *Stella* de Gœthe) : platonisme à part, la situation est la même dans *Bérénice mutatis mutandis*, ou dans le *Jardin sur l'Oronte* de Maurice Barrès, qui se rattache à la même lignée.

drames bibliques, se confondront plus ou moins, par le « peuple élu », avec les injonctions divines : mais ici une sourdine décisive sinon complète sera mise par le poète dont Mme de Sévigné disait qu'« il aimait Dieu comme il avait aimé ses maîtresses ».

*
* *

En conclusion, Racine le fait avouer à l'une d'elles :

L'amour ne règle pas le sort d'une princesse

même si, protestation du cœur romanesque, on lui répond :

Chacun peut à son choix disposer de son âme

ou encore :

Le don de notre foi ne dépend de personne.

Il ne fallait pas moins, en réalité, que les forces combinées du Réel, du Christianisme et de l'Antiquité pour tenir en échec — au prix de quels conflits douloureux chez ses personnages, au profit de quelles splendeurs d'expression sous sa plume ! — ce romanesque dont il portait le penchant en lui-même, dont il avait vu quelques manifestations exceptionnelles, dont il s'était enchanté en des lectures moins décisives, tout aussi délicieuses sans doute, que celles des classiques. On extrairait aisément de l'œuvre de Racine, « cruel » par des conflits nécessaires, des *litanies* du Romanesque, tout aussi convaincantes à leur façon que les accents religieux venus des actions de grâces, des actes de foi du chrétien ; et qu'il est donc singulier d'entendre dans la bouche d'un empereur romain le programme complet d'une liturgie amoureuse !

Enfin tout ce qu'amour a de nœuds plus puissants,
Doux reproches, transports sans cesse renaissants,
Soin de plaire sans art, crainte toujours nouvelle,
Beauté, gloire, vertu, je trouve tout en elle.
Depuis cinq ans entiers chaque jour je la vois,
Et crois toujours la voir par la première fois.
(*Bérénice*, II, 2.)

Ne serait-ce pas l'écho *en mineur* d'une alliance plus sensuelle, le charme d'Armide même enchaînant Renaud ?

> Teneri sdegni, e placide e tranquille
> Repulse, cari vezzi e liete paci,
> Sorrisi, parolette, e dolci stille
> Di pianto, e sospir tronchi, e molli baci...
>
> (*Ger. lib.*, XVI, 25.)

Par ailleurs, le rattachement à l'amour de ce qui, dans la vie, vaut d'être vécu, le sacrifice de cette vie même à un unique objet — toute la séduisante dévotion de la pure tendresse trouve chez les héros raciniens — et pas seulement ceux des trop « précieux débuts » — une expression indubitable dont l'anthologie serait plaisante à faire :

> Mais, hélas ! qu'on tient à la vie
> Quand on tient si fort à l'amour !....
> Hémon, vois le pouvoir que l'amour a sur moi :
> Je ne vivrais pas pour moi-même
> Et je veux bien vivre pour toi.
>
> (*Frères ennemis*, V, 1.)

> Trop heureux d'expirer pour ma belle princesse.....
> Vous m'ôtez Antigone, ôtez-moi tout le reste.
>
> (*Ibid.*, V, 3, 6.)

> Ce cœur, qui me promet tant d'estime en ce jour,
> Me pourrait bien encore promettre un peu d'amour.
>
> (*Alexandre*, II, 5.)

> Mon cœur pour le chercher volait loin devant moi,
>
> (*Iphigénie*, II, 3.)

> De combien votre amour m'est plus cher que ma vie.
>
> (*Ibid.*, III, 6.)

> L'amour n'est pas un feu qu'on renferme en une âme :
> Tout nous trahit, la voix, le silence, les yeux :
> Et les feux mal couverts n'en éclatent que mieux.
>
> (*Andromaque*, II, 2.)

> Elle pleure en secret le mépris de ses charmes.
>
> (*Ibid.*, I, 1.)

> Je percerai le cœur que je n'ai pu toucher.
>
> (*Ibid.*, IV, 3.)

S'enivrer en marchant du plaisir de la voir.
(*Ibid*, V, 2.)

Lorsque vous m'arrachiez cette injuste promesse,
Mon cœur faisait serment de vous aimer sans cesse.
(*Bérénice*, I, 4.)

Ses yeux, qui vainement voulaient vous éviter,
Déjà pleins de langueur, ne pouvaient vous quitter.
(*Phèdre*, II, 1.)

Ou bien, ce sont les brèves variations sur *jamais*, dont la mélancolie resserrée vaut tout ce que *never more*, dans le lyrisme romantique, fera vibrer d'émouvantes harmoniques :

Pour jamais ! Ah ! seigneur : Songez-vous en vous-même
Combien ce mot cruel est affreux quand on aime ?....
Que le jour recommence, et que le jour finisse
Sans que jamais Titus puisse voir Bérénice...
(IV, 5.)

On n'en finirait pas de relever ces touches disséminées et — il ne faut pas se lasser de le redire — décisives et fondamentales : ce sont elles qui marquent les positions de départ d'un poète et d'un artiste qu'on aurait tort de tirer prématurément du côté des gens à scrupule ou des investigateurs horrifiés de l'âme humaine. Ce sont elles qui, en dépit des tressauts, soubresauts et crimes afférents au « réalisme » de Racine, donnent à ses œuvres, *Plaideurs* exceptés seuls, leur tonalité bleutée, nacrée plutôt en raison des stries qui la balafrent, cette « atmosphère sublimée, purifiée, des mesquineries et des laideurs de cette terre... où la brutalité est démence, où la luxure même est rendue éthérée, où la douleur devient une beauté, la mort une gloire et l'amour le principe et la fin de tous les êtres [1] ».

Que des étrangers, de fait plus que des lecteurs français, y aient été sensibles, dans un sens élogieux comme ici, ou ailleurs par hostilité, voilà qui n'a point lieu de nous étonner ; la poussée de nos classes moyennes et des exigences réalistes, l'aération des vues rationnelles dans l'esprit français

1. Lytton Strachey, *Racine* dans *Books and Characters French and English*, London, 1922, p. 12.

devaient faire ainsi négliger des valeurs que percevaient surtout certaines appréciations du dehors : un Gœthe goûtant chez Racine l'idéal de classes hautement cultivées ; un Walter Scott (*Essay on Dryden*) discernant ici la convention chevaleresque rehaussée de psychologie ; Grillparzer y trouvant un sens *médiéval* de l'amour ; G. Keller, une parfaite structure d'art ; Heine vantant « cette source vive d'où jaillissent amour et sens de l'honneur », Matthew Arnold s'élevant contre la dépréciation « saugrenue » où la moyenne de ses compatriotes maintenait Racine par ignorance de la beauté de sa langue ; Benedetto Croce sachant bien que « le caractère mystérieux et dévorant de la passion... c'est là le centre constant de toutes ces œuvres et ce qui, mué en poésie, leur confère leur prestige... »

Laissons en conséquence, même avec toutes les atténuations qu'y apportent d'autres vues, son plein sens et toutes ses possibilités à la pensée de Racine, le 27 mai 1661 :

> Cela me confirme de plus en plus, écrivait le poète à l'abbé Le Vasseur, que l'Amour est celui de tous les Dieux qui sait mieux le chemin du Parnasse.

Fernand Baldensperger.

CHRONIQUE

Les amis de la Revue de Littérature comparée. M. Paul Van Tieghem, qui déjà méritait à tant de titres d'être inscrit sous cette rubrique, vient de faire un don de mille francs à notre Revue.

La littérature comparée au Troisième Congrès International d'Histoire littéraire. — Comme ses prédécesseurs (Budapest, 1931 ; Amsterdam, 1935), le troisième Congrès international d'Histoire littéraire, qui s'est réuni à Lyon du 29 mai au 1er juin 1939, avait été organisé par la Commission internationale d'Histoire littéraire. La même formule avait été appliquée : pas de division en sections, une seule salle, un thème unique. Les deux premiers Congrès avaient eu pour objet, à Budapest, *Les Méthodes de l'histoire littéraire*, à Amsterdam, *Les Périodes de la littérature moderne depuis la Renaissance*. Le sujet choisi était cette fois *Les Genres littéraires*. Un bref *Rapport introductif* avait été rédigé par M. Van Tieghem et adressé d'avance à tous les congressistes inscrits. Le même avait publié dans *Helicon* (I, 1-2, 1938) un article d'ensemble sur *La question des genres littéraires*, article que beaucoup de congressistes ont pu lire avant ou pendant le Congrès.

Comme celle des *méthodes* et celle des *périodes*, la question des *genres* s'est imposée au choix des organisateurs de ces Congrès pour les trois raisons suivantes : elle est assez générale pour intéresser tous ceux qui étudient et enseignent l'histoire littéraire ; — elle est assez importante pour influencer puissamment sur la conception que l'on se fait de la psychologie de l'œuvre littéraire et de l'enchaînement historique de la littérature; — elle est assez vivement discutée depuis pas mal d'années, certains niant aux genres toute fonction historique et psychologique et tout intérêt, d'autres en défendant la légitimité et le rôle, pour qu'il soit utile d'entendre des avis opposés et de s'éclairer sur ce point.

A la vérité, il ne s'est point trouvé au Congrès de Lyon d'adversaire irréductible de la notion de *genre* et de son application à l'histoire de la littérature ; du moins aucun des exposés histo-

riques ou doctrinaux que nous avons entendus ne concluait en ce sens. M. Benedetto Croce, en exprimant à l'un des organisateurs du Congrès son regret de ne pouvoir prendre part à ses travaux (nous nous souvenons du vif intérêt de ses communications au Congrès de Budapest), lui écrivait qu'il aurait aimé assister au cours de ces débats « à la renaissance ou à l'enterrement définitif des genres littéraires ». Il est certain qu'à Lyon ils ne se sont pas laissé enterrer ; étudiés sous bien des aspects, et par des esprits bien divers, ils ont montré une puissante vitalité ; et, à défaut de conclusions formelles qui n'étaient guère de mise à l'issue de ce libre échange d'idées, l'impression générale était, je crois, que les *genres* non seulement offrent une classification fondée en raison des points de vue riches en aperçus, mais constituent dans la plupart des cas un des éléments essentiels de la genèse de l'œuvre d'art.

Un sujet si austère n'était pas fait pour attirer un public de simples curieux ; cette fois comme les précédentes, il s'agissait d'un petit Congrès, mais d'un Congrès de spécialistes, d'historiens de la littérature. Treize nations y étaient représentées, la plupart par des délégués officiels de diverses Universités ou Académies. Plus de la moitié des membres du Congrès ont pris la parole, soit pour faire un *exposé* sur un des aspects de la question des genres, soit pour intervenir dans la discussion ; c'est dire avec quel intérêt actif ces débats furent suivis par cette élite internationale.

Cette fois encore, la littérature comparée était à l'honneur. Non pas explicitement : il n'y avait là que très peu de techniciens de notre discipline, et son nom n'a peut-être pas été prononcé. Mais comment traiter de la question des genres en général sans cueillir des exemples dans plusieurs littératures, sans faire état de leurs relations ? Comment établir l'historique d'un genre sans l'envisager comme un fait international ? Des onze exposés qui ont été donnés (plusieurs de nos collègues étrangers se sont vus empêchés, pour des raisons diverses, de venir nous apporter celui qu'ils avaient promis), la plupart touchent plus ou moins directement à la littérature comparée, au moins par l'esprit qui les anime. MM. J. Hankiss (Debrecen) : *Les ressorts psychologiques du Groupement des genres littéraires*) ; P. Kohler (Berne) : *Contribution à une philosophie des genres* ; P. Van Tieghem (Paris) : *Deux exemples de la formation de nouveaux genres littéraires* (roman historique et romantique) ; Th. Grabowski (Poznan) : *La question des genres littéraires dans l'étude polonaise contemporaine de la littérature*, se sont surtout attachés à la valeur psychologique et esthétique de la notion de *genre*, à son rôle dans la genèse de l'œuvre d'art. Lorsque à plusieurs reprises la controverse a pris un tour métaphysique ;

lorsqu'on a vivement discuté, comme dans les Universités du moyen âge les *réalistes* et les *nominaux*, de la nature de cette notion (il semble que la position des *conceptualistes* ait offert une solution acceptable), cette controverse philosophique avait pour base la littérature européenne prise dans son ensemble. M. H. Cysarz (Munich) : *Form-Möglichkeiten der heutigen Prosa*, en traitant avec éloquence et éclat ce sujet nouveau et curieux des genres en puissance dans la prose contemporaine, s'il a surtout considéré la littérature allemande, a emprunté aussi des exemples à la littérature française. Les sujets traités par MM. Kridl (Wilno) : *Problèmes des genres de la poésie lyrique* ; B. Zolnai (Szeged) : *La Ballade épique* ; R. Lebègue (Rennes) : *La vie d'un ancien genre dramatique : le Mystère* ; Zaleski (Varsovie) : *Un genre littéraire à définir : la Critique immédiate*, qui étudiaient un genre particulier, exigeaient un coup d'œil assez large, dépassant les cadres nationaux qui ne donneraient de ces genres qu'une impression partielle et inexacte. M. G. Cohen (Paris) : *L'origine médiévale des genres littéraires modernes*, a tracé un tableau d'ensemble qui s'applique à bien d'autres littératures que la française. Mais le plus nettement et amplement comparatiste des exposés qui ont été donnés au Congrès était celui de M. K. Wais (Tübingen : *Die nationalen Typen des neueren Dramas in genetischen Zusammenhang.* Il le distingue des *types* essentiels du théâtre européen depuis la Renaissance ; il en explique les différences par les conditions locales, historiques, sociales et morales ; il rapporte, beaucoup plus qu'on ne le fait généralement, la tragédie française du drame « classique » allemand, de Schiller et Gœthe à Grillparzer et Hebbel ; la première ayant exercé sur le second une influence décisive, que celle de Shakespeare, ou des Grecs, ou des Espagnols n'a pas effacée.

P. V. T.

Travaux en cours. — Mlle Stana Kosamin (École normale supérieure de Sèvres) prépare une thèse sur *L'Argent dans la comédie en France aux XVIIe et XVIIIe siècles.*

Mlle Claire-Éliane Engel entreprend une étude sur *Le rôle de la Suisse comme intermédiaire entre les littératures européennes.*

M. J. S. Spink, de l'Université de Londres, met la dernière main à une édition des *Rêveries d'un promeneur solitaire.* Il recherche, d'autre part, les documents concernant *Le matérialisme dans la pensée du XVIIIe siècle.*

M. J. Orcibal, agrégé des lettres, Élève de l'École française de Rome, publiera prochainement une série d'études concernant *Fénelon et la Cour romaine* (1700-1715), en même temps qu'il continue ses recherches sur le jansénisme.

Miss Marion Monaco, de Bryn Mawr College, a soutenu une thèse sur *Shakespeare on the French Stage in the Eighteenth Century.* Cette thèse fera l'objet d'une prochaine publication.

M. Pierre Pascal annonce pour paraître en souscription aux Éditions de la Nouvelle Revue critique, *Les Poèmes d'Edgar Allan Poe, traduits en vers, et vers pour vers ; avec une Préface, un Index bibliographique et des notes explicatives de Yves Gérard le Dantec.*

Autour des Universités. — L'Université de Grenoble a célébré avec éclat, les 13 et 14 mai, le sixième anniversaire de sa fondation : tout le monde connaît la grande place qu'elle tient dans les relations internationales, et le rôle particulier qu'elle joue comme intermédiaire entre les lettres italiennes et les lettres françaises. Signalons, parmi les savants auxquelles elle a conféré le titre de docteur *honoris causa*, le professeur Ahlmann, de Stockholm ; et le professeur Horatio Smith, chef du département de français à l'Université Columbia.

La Faculté des lettres de l'Université de Bordeaux a proposé pour le titre de docteur *honoris causa* Miss M. K. Horatio Pope, professeur de philosophie romane à l'Université de Manchester.

Le 1er juillet a été offert à E. Martinenche, pour les services éminents qu'il a rendus à l'enseignement de l'espagnol en France, un volume d'*Études hispaniques et hispano-américaines*, dont les articles ont été rédigés par ses anciens élèves, ses collègues, ses amis.

M. Fortunat Strowski, membre de l'Institut, a enseigné cet été à la Faculté des lettres de l'Université de Buenos Aires.

Publications récentes. — Fernand Baldensperger a réuni en volumes les articles qu'il a publiés au cours des récentes années, reprenant la suite des *Études d'histoire littéraire* où tant de lecteurs ont trouvé information et inspiration. La troisième série, sous le titre général de *Profils d'exilées*, comprend : *Françoise Pascal « fille lyonnaise »* ; *Louise de Kéroualle et ses quinze ans d'Angleterre* ; *Une grande Anglaise de France : Lady Bolingbroke* ; *L'émigration de la comtesse de Sabran* ; *Dans l'intimité d'Ellénore : l'Irlandaise d'Adolphe* ; *Une Américaine de Paris : Mrs Lee Childe* ; *Une Anglaise intellectuelle dans l'emmêlement des races : Lady Duff Gordon.* La quatrième série est peut-être plus riche encore : *La littérature moyen de défense* ; *Le XVIIe siècle français et les langues étrangères* ; *L'arrière-plan espagnol des Maximes de La Rochefoucauld* ; *Frédéric II appréciateur de Racine* ; *Gessner en France* ; *Voltaire et la diplomatie française dans les « affaires de Genève »* ; *L'anacréontisme*

du jeune Gœthe et la poésie fugitive française ; Où s'affrontent l'Orient et l'Occident intellectuels.

En livrant au public son livre : *Pour comprendre la « Divine Comédie »* (Desclée et Brouwer), M. A. Masseron croit devoir se défendre d'avoir fait une œuvre scientifique et nous prévenir qu'il n'a eu qu'un but : attirer à Dante quelques âmes de bonne volonté que la « forêt obscure » des exégèses et des exégètes risquerait de rebuter. Mais l'ouvrage dépasse largement les modestes prétentions qui lui étaient assignées et risque de classer son auteur parmi les savants auteurs dont il nous parle avec une pointe d'ironie, car non seulement il suit Dante pas à pas dans son voyage extra-humain, mais il initie le lecteur aux controverses qu'ont suscitées et suscitent encore tant de chants et tant de vers — chaque chant et chaque vers, devrait-on dire, — du poème dont on n'épuisera jamais l'extraordinaire richesse. Tous les problèmes sont repris et traités avec clarté et précision, en un style simple et alerte. De plus, les notes bibliographiques placées à la fin du volume et volontairement restreintes à quelques ouvrages de tout premier ordre choisis dans la production mondiale récente seront d'un grand secours à ceux qui abordent le monde dantesque et qui pourraient être effrayés ou découragés par une littérature si abondante. Ajoutons que les tableaux synoptiques qui les suivent permettront au lecteur encore novice de se faire une idée d'ensemble de la prodigieuse architecture qu'est la *Divine Comédie.*

C'est un problème de méthode que pose M. C. Narayana Menon dans l'ouvrage qu'il intitule : *Shakespeare criticism, an Essay in Synthesis* (Oxford University Press, 1938) et dans lequel il étudie les différentes théories de la critique appliquée à Shakespeare. L'auteur est convaincu qu'il est fort possible de fondre et d'harmoniser ces sytèmes apparemment inconciliables. La divergence, nous dit-il, vient du fait que l'on traite chaque œuvre de Shakespeare comme un tout au lieu de la traiter simplement comme l'une des faces d'une même médaille. Nous retrouvons tous les éléments de la comédie dans la tragédie de Shakespeare et *vice versa*, et il n'est que d'approfondir un peu la question pour se convaincre que Falstaff et Hamlet, par exemple, présentent les mêmes caractéristiques, preuves irréfutables de l'unité que tant de critiques refusent d'admettre avec opiniâtreté. Disons que si l'auteur n'a pas tout à fait résolu le problème qu'il pose et qui nous paraît être insoluble, cela ne retire rien à l'intérêt du livre, intérêt accru du fait que M. Narayana Menon appartient à l'Université de Bénarès. Et ce n'est pas un des moindres miracles de Shakespeare que d'attirer ainsi par la complexité de ses problèmes les fils de cette

civilisation hindoue auprès de laquelle notre civilisation européenne pourrait faire figure d'enfant.

Le livre de John M. S. Allison sur *Lamoignon de Malesherbes, defender and reformer of the French Monarchy*, 1721-1794 (New-Haven, Yale University Press, 1938) n'est pas exhaustif ; mais il est solidement établi, riche de documents nouveaux ; et il a le mérite de mettre l'accent sur les convictions et sur l'activité politiques de Malesherbes. Son rôle comme directeur de la librairie s'éclaire à cette lumière nouvelle. Il faut joindre l'ouvrage à ceux que nous avions plaisir à citer dans le précédent numéro de la Revue (p. 518-519), et qui, publiés aux États-Unis, contribuent si puissamment à faire mieux connaître les valeurs profondes du XVIIIe siècle français.

On a étudié dans une thèse récente, le rôle du médecin dans la littérature française du XVIIIe siècle (Christine E. Petersen, *The doctor in French Drama*, 1700-1775. Colombia University Press, 1938).

Plus restreintes dans leurs limites, mais autrement profondes, sont les pages que Herbert Dichmann vient de consacrer à *Théophile Bordeu und Diderots Rêve de d'Alembert* (Sonderabdrück aus *Romanische Forschungen*, Band 52, Heft 1, 1938). Ce n'est pas en vain que Diderot a choisi, pour faire de lui l'un des personnages de son ouvrage fameux, ce Théophile Bordeu qui a marqué dans la médecine le passage du mécanique au vital. Celui qui a écrit : « Il y a trop loin des lois de la chimie et de la mécanique à celles de la nature » a fourni à l'auteur du *Rêve de d'Alembert* à la fois une direction d'esprit et des passages qui figurent parmi les plus éclatants de ceux que contiennent ces dialogues si profonds et si fous. Ainsi l'image qui explique comment un assemblage de particules n'est pas incompatible avec l'unité du moi, l'image de l'essaim d'abeilles, était déjà dans Bordeu. Nous croyons toucher ici le point précis où la science devient l'une des substructures des lettres.

Le *C. M. Wieland* de M. Victor Michel, professeur à la Faculté des Lettres de Nancy (*Études de littérature étrangère et comparée*, vol. 10, Boivin, éditeur), fait ressortir à merveille l'extraordinaire sensibilité de l'auteur d'*Agathon* à tous les souffles qui lui venaient du dehors. Je ne connais pas d'auteur, pour mon compte, qui ait aussi constamment demandé à l'extérieur —(Grèce telle que le XVIIIe siècle la concevait, antiquité latine de Lucrèce et de Virgile, Moyen Age de la Bibliothèque des romans ; toute l'Angleterre avec ses tendances contradictoires, naturaliste, empirique et sentimentale ; une forte partie de la pensée française, et même l'expression française ; un peu d'Italie, un peu d'Espagne ; la Suisse) —

son inspiration première, ses sources variées, et même son style et son allure. Attentive, minutieuse, précise, suivant toutes les étapes de la formation jusqu'à l'achèvement des œuvres, l'étude de M. Victor Michel nous donne pour ainsi dire la carte des grands courants de la pensée européenne, à une époque où ils avaient pris toute leur puissance et où ils traversaient toutes les frontières de l'esprit. Elle prouve, en même temps, qu'une originalité personnelle peut se trouver au point de rencontre de ces influences multiples : un des mérites de cet excellent travail est de faire ressortir l'agilité, la grâce ironique et souriante, qui caractérisent Wieland et qui n'appartiennent qu'à lui.

Jamais les ouvrages sur les États-Unis n'ont été plus nombreux en France qu'à l'heure présente : signe heureux d'une curiosité accrue ou réaction vitale ? André Maurois résume les faits qu'il a recueillis au cours de son récent voyage ; André Demaison nous donne une vision pittoresque et piquante du vaste pays qu'il a parcouru dans tous les sens ; M. Max Lambert, une manière d'introduction pratique au voyage en Amérique ; M. Jean Prévost, titulaire de la bourse Strauss, s'adresse aux représentants les plus éminents de la culture américaine pour leur demander leur conception de la vie ; M. Bernard Faÿ, titulaire de la chaire d'Histoire des États-Unis au Collège de France, résume ses expériences psychologiques dans sa pénétrante *Civilisation Américaine.* Plaise au ciel qu'un mouvement analogue se produise de l'autre côté de l'Océan ; et que tant de jugements bizarres qui se produisent tous les jours, là-bas, non seulement sur la France contemporaine, mais sur les différents pays européens, se corrigent, jusqu'à ce que s'établisse cette connaissance précise et féconde que la littérature comparée essaye d'établir pour son compte.

Les Vivants et les Morts.— M. Floris Delattre, professeur honoraire à l'Université de Lille, professeur à la Sorbonne, vient de consacrer un volume à *La personnalité d'Auguste Angellier. Avec de nombreux textes inédits. Tome premier.* Librairie philosophique Vrin, 1939. Elle rayonne encore, cette personnalité qui a si fortement agi sur des générations d'élèves, et que l'auteur, mieux placé que personne pour la connaître et pour l'aimer, a retracée avec une affectueuse piété, en même temps qu'avec un parfait scrupule scientifique. Une partie de l'ouvrage est consacrée à l'élaboration et à la publication de la thèse sur *Robert Burns* : œuvre maîtresse conçue par un homme qui n'a jamais cessé de penser qu'il fallait, pour bien faire, arriver à l'intimité profonde des

génies qu'on se proposait d'étudier, et non pas dresser autour de leur statue des échafaudages, laids et lourds.

Livres reçus. — Baratier (P.). *Lord Bolingbroke. Les écrits politiques.* Paris, les Belles Lettres.

Carcassonne (E.). *État présent des travaux sur Fénelon.* Paris, Les Belles Lettres.

Cassirer (E.). *Descartes.* Stockholm. Bermann-Fischer.

Chamard (H.). *Histoire de la Pléiade.* Paris, Didier.

Delattre (F.). *La personnalité d'Auguste Angellier.* Paris, Vrin.

Facon (N.). *Michelangelo poet.* Bucarest, Tiparul Universitar.

Giraud (V.). *Pastels féminins.* Paris, Hachette.

Gracian (Baltasar). *El criticón*, édition critique et commentée par M. Romera Navarro. Philadelphie, Univ. of Pensylvania Press.

Herman (M.). *Un Sataniste polonais : Stanislas Przybyszewski.* Paris, les Belles Lettres.

Knapton (E. J.). *The Lady of the Holy Alliance.* Columbia Univ. Press.

Lebel (R.). *Le Maroc chez les auteurs anglais du XVI*e *au XIX*e *siècle.* Paris, Larose.

Rice (J. V.). Gabriel Naudé (1600-1653). Baltimore, The Johns Hopkins Press.

Russel (J. A.). *Dutch Poetry and English.* Amsterdam, H. J. Paris.

Sainte-Beuve (C. A.). Studi su Virgilio, tradotti a cura di Tommaso Fiore. Bari, Laterza.

Trintzius (R.). La vie privée de J.-J. Rousseau. Paris, Hachette.

BIBLIOGRAPHIE

LIVRES ET PÉRIODIQUES

Sauf indication contraire, suppléer la date de 1939
à la suite de chacun des titres ci-dessous.

Théorie.

Deshaches (G.). D'une littérature européenne, *L'âge nouveau*, janvier.

Merian-Genast (E.). Das Problem der Form in der französischen und deutschen Klassik, *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, mars-avril.

Schwab (R.) et Melot du Py. Doit-on traduire en vers les poètes? *Yggdrasill*, 25 mai.

Will (T. S.). Comparative literature : its meaning and scope, *Univ. of Toronto Quarterly*, janvier.

Genres littéraires. Motifs, thèmes et types.

Beinlich (Al.). *Kindheit und Kindesseele in der deutschen Dichtung um* 1900. Breslau, Priebatsch, 1937.

Benz. *Klassik und Romantik*. Berlin, Rabenpresse, 1938.

Billanovich. Diavolo e vangelo nella Commedia dell'Arte, *Rivista italiana del Dramma*, janv. 1938.

Hope (W. S.). The « Suffering Humanitarian » theme in Shelley's *Prometheus unbound* and in certain poems of A. de Vigny, *The French Review*, mars.

Mann (E.). The Problem of originality in English literary criticism, 1750-1800, *Philological Quarterly*, avril.

Marcu (A.). Epica Renasterii. Bucarest, *Revista Fundatiilor Regale*, V, 3, 1938.

Previtera (C.). *La poesia giocosa e l'umorismo*. Milan, Vallardi, 1938.

Price (L. M.). *Inkle and Yarico Album*. Berkeley, Univ. of Calif. Press, 1938.

Sanesi (I.). Note sulla Commedia dell'Arte, *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, CXI, 1938.

Schæfer (W.). Weltbürgertum oder Internationalismus, *Die neue Literatur*, 1938, Heft 11.

Shortliffe (G.). Populism in the Novel before Naturalism, *P. M. L. A.*, juin.

Relations générales.

Arns (K.). Stoffe und Probleme der neuen anglo-jüdischen Literatur, *Zeitschrift für neusprachlichen Unterricht*. B. 38. H. 3, juin.

Bandy (W. T.). Baudelaire and Liszt, *Mod. Lang. Notes*, oct. 1938.

Bentmann (F.). Racine und der deutsche Geist, *Cahiers franco-allemands*, mars.

Bond (D.), Mc Dermott (J.) and Tucker (J.), Anglo-French and Franco-American Studies, *Romanic Review*, avril 1938.

Bonno (G.). Deux lettres inédites de Fontenelle à Newton, *Mod. Lang. Notes*, mars.

Bowe (M. C.). *François Rio, sa place dans le renouveau catholique en Europe* (1797-1874). Boivin, 1938.

Brackmann (A.). Die Anfänge der abendländischen Kulturbewegung in Osteuropa und deren Träger, *Jahrbücher für Geschite Osteuropas*, 1938 (2).

Brunelli. Il giudizio di Voltaire intorno ad una tragedia italiana (le *Cresfonte* de J. G. Liviera), *Rivista ital. del Dramma*, janv. 1938.

Butler (K. T.). An Italian's message to England in 1614 (de G. Castelvetro), *Italian Studies*, avril 1938.

Cantimori (D.). Note su Erasmo e l'Italia, *Studi Germanici*, 1937 (2).

Cawley (R. L.). *The Voyagers and Elizabethan Drama*. Boston, Heath (Mod. Lang. Assoc. Monographs, VIII), 1938.

Chopin (J.). *Promenades littéraires en Tchécoslovaquie avec Mme de Staël, Chateaubriand, George Sand*. Grenoble, 1938.

Croce (B.). Un scolaro del Töpffer in escursione per le Calabrie nel 1852, *La Critica*, 20 mai.

Deimel (Th.). *Carlyle und der Nationalsozialismus*. Bonn, 1937.

Demiashkevich (M. J.). *The national mind. English, French, German*. New York, American Book Co, 1938.

Deny (J.). Les échanges littéraires entre la France et la Turquie, *Les Nouvelles littéraires*, 8 juillet.

Engel (C.-E.). *Figures et aventures du XVIIIe siècle*. Éd. Je sers.

Estrich (R. M.). Chaucer's *Prologue to the Defence of good Women* and Machaut's *Le Jugement du Roy de Navarre*, Studies in Philology, XXXVI (1).

Flynn (V. J.). Englishmen in Rome during the Renaissance, *Mod. Philology*, nov. 1938.

Frings (J. G.). Europäische Heldendichtung, *Neophilologus*, 24e année, no 1.

Galimberti (A.). *Edmondo Spenser, « l'Ariosto inglese »*. Turin, Gambino, 1938.

Galinsky (H.). *Deutsches Schrifttum der Gegenwart in der englischen Kritik der Nachkriegszeit* 1919-1935. 1938.

Garnier (Ch.-M.). Les poètes anglais et la Méditerranée, *France-Grande-Bretagne*, sept., oct., nov. 1938.

Gillet (L.). Dante et la France. *Nouvelles litt.*, avril-juin.

Halbach (K. H.). *Franzosentum und Deutschtum in höfischer Dichtung des Stauferzeitalters.*

Hansel (H.). *Die Maria Magdalena Legende. Eine Quellenuntersuchung.* Greifswald. N. Dallmeyer, 1937.

Hazard (P.). L'amitié franco-anglaise ne date pas du xxe siècle (sur l'abbé Prévost), *Nouv. litt.*, 18 mars.

Hess (G.). Wege des Humanismus im Frankreich des 17. Jahrhunderts : Saint-Évremond, *Romanische Forschungen*, 1938 (2-3).

Ionescu (C.). Julia Hasdeu si câtiva poeti italieni. *Studii italiene*, V, 1938.

Jaloux (E.). Roman français et roman étranger, *Le Temps*, 1er mars.

Jancke (R.). Rilke-Kierkegaard, *Dichtung und Volkstum*, XXXIX, 3.

Juretschke (H.). *Das Frankreichbild des modernen Spanien.* Poppinghaus, 1937.

Kraus (W.). Erasmus und die Spanische Renaissance, *Archiv für das Studium der neueren Sprachen*, Heft 1-2.

Machin (I. W.). Gibbon's debt to contemporary scholarship, *Rev. of English studies*, janv. (sources françaises, italiennes, etc.).

Mauerhofer. Les rapports italo-suisses pendant la première guerre d'indépendance italienne, *Rassegna storica del Risorgimento*, mai 1938.

Meissner (P.). Volkskulturelle Strömungen in der modernen Literatur Grossbritanniens, *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, mars-avril.

Michelis (E. de). *Grazia Deledda e il decadentismo.* Florence, La Nuova Italia, 1938.

Muchnic (Helen). *Dostoïevsky's English reputation*, 1881-1936. Northampton, 1938.

Naudris (G.). The Earliest Contacts between Slavs and Roumanians, *The Slavonic Review*, juillet.

O'Brien (J.). Henry Harland, an American forerunner of Proust, *Mod. Lang. Notes*, juin.

Olsen (M.). Roma e la poesia del paganesimo nordico, *Studi Germanici* (4).

Pauly (M.). *Les Vogageurs français en Irlande au temps du romantisme*. Enault.

Pellegrini (C.). Gli studi di Letteratura straniera in Italia, *Romana*, juillet-août 1938.

Piroli (E.). Se Stendhal fu a Parma e quando, *Aurea Parma*, 1938 (1).

Pitrou (R.). *R. M. Rilke. Les thèmes principaux de son œuvre* (sur les diverses influences étrangères subies par R., et sur R. poète européen). Paris, Albin Michel.

Rauhut (F.). Zola, Hauptmann, Pirandello. Von der verwandtschaft dreier Dichtungen, *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, nov.-déc. 1938.

Reimeringer (A.). L'opinion anglaise sur les institutions françaises au XVIIIe siècle. Lavergne, 1938.

Reynaud (L.). L'opinion française et l'Allemagne, *Rev. bleue*, mai.

Rodrigues (A. G.). A correspondência cientifica do Dr Sachetti Barbosa com Emmanuel Mendes da Costa, Secretario da Sociedade Real de Londres, *Biblos*, Rev. da Fac. de Letras, Coimbra, 1938.

Rose (F.). Tennyson and V. Hugo : two poets, two nations, one epoch, *The Poetry Review*, mars-avril.

Rudiger (H.). Wesen und Wandlung des Humanismus. Hambourg. Hoffmann und Campe, 1937. (Pétrarque, Érasme et les humanistes allemands).

Skard (S.). Byron i Norsk litteratur, *Edda*, I.

Solbach (G.). *Beitrag zur Beziehung zwischen deutscher und italienischer Lehrdichtung im Mittelalter*. 1937.

Spenlé (J.-E.). Stefan George et les poètes symbolistes français. *Helicon*, II, 1.

Steinbömer (G.). Le théâtre français et le théâtre allemand, *Cahiers franco-allemands*, mars.

Thomas (R.). Cervantes et Flaubert, *Les langues néo-latines*, avril-juin.

Urbach (O.). Gœthe und Frankreich, *Cahiers franco-allemands*, sept. 1938.

Wade (I. O.). *The clandestine organization and diffusion of philosophical ideas in France from* 1700 *to* 1750. Princeton, Univ. Press. 1938.

Wais (K.). *Die Gegenwartsdichtung der europäischen Völker.* Berlin, Junker und Dünnhaupt.

Wehe (W.). Das Amerika-Erlebnis in der deutschen Literatur, *Geist der Zeit*, février.

Winkler (E.). Vom Geiste romanischer Dichtung, *Zeitschrift für deutsche Geisteswissenschaft*, Heft 1.

Ziino (M). Castiglione e Montaigne, Relazioni tra *Essais* e *Cortegiano*, *Convivium*, X, 1938.

Zucker (A. E.). The courtiers in *Hamlet* and the *Wild Duck*, *Mod. Lang. Notes*, mars.

Influences italiennes.

Andersen (V.). L'Italia nella poesia danese, *Studi germanici*, 1936 (5-6).

Barolo (A.). L'Alfieri e il Caluso nel giudizio di contemporanei, *Giornale storico della lett. italiana*, fasc. 337-338.

Bianchi (L.). *Dante und Stefan George*, Berlin, Hoger, 1938.

Croce (B.). La *Merope* di Pomponio Torelli et l'*Andromaque* de Racine, *Études ital.*, oct.-déc. 1938.

Damiani (E.). *La fortuna della lingua italiana in Bulgaria.* Florence, Le Monnier.

Della Cattolica (B.). L'Italia e Byron, *L'Eroica*, déc. 1938.

Façon (N.). *Michelangelo Poet* (quelques pages sur R. M. Rilke traducteur de Michel-Ange), Bucarest, Tiparul Universitar.

Fucilla (J.). On the vogue of Tansillo's *Lagrime di S. Pietro* in Spain and Portugal, *La Rinascita*, oct. 1938.

Géniaux (C.). Retour à Dante, *Cahiers du Sud*, déc. 1938.

Gerace (G.). Lingua e cultura letteraria italiana in Francia dal Rinascimento ai nostri giorni (III), *Romana*, mars.

Gerbel (H). *Der Einfluss Marinos auf Christian Hofmann von Hofmannswaldau.* Giessen, Von Münchow, 1938.

Guarnieri (R.). Burckhardt in Italia, *La Rinascita*, oct. 1938.

Hausler (R.). *Das Bild Italiens in der deutschen Romantik.* Berne, Haupt.

Liljegren (S. B.). Miltons italienische Reise, *Anglia*, déc. 1938.

Luzio (A.). G. Verdi e i suoi editori di Francia e d'Italia, *Nuova Antologia*, déc. 1938.

Marcu (A.). Un motiv din Tasso în Tiganiada lui Budai Deleanu, *Studii Italiene*, V, 1938.

Matarrese (F.). *Leopardi e la Spagna*. Bari, Macri, 1938.

Maynial (É.). Balzac et Casanova, *Revue d'Histoire littéraire*, oct.-déc. 1938.

Morelli (E.). *Mazzini in Inghilterra*, Florence, Ariani, 1938.

Orsini (N.). Nuove ricerche intorno al machiavellismo nel Rinascimento inglese, *La Rinascita*, oct. 1938.

Parducci (A.). Motivi italiani nel romanzo picaresco spagnolo, *Convivium*, 30 juin.

Pinto (O.). Libri italiani nelle Biblioteche americane, *Accademie e biblioteche d'Italia*, oct. 1938.

Rossi (G. C.). Italia e Germania nel Settecento, *Convivium*, 30 juin.

Rouchès (G.). La pénétration italienne dans l'art allemand au XVe et au début du XVIe siècle. *Études italiennes*, oct.-déc. 1938.

Trojandt (Gerda) : *Das Italienerlebnis bei Frau von Staël und Henri Beyle. Ein Beitrag zur Italienkunde in Frankreich zu Beginn des XIX Jahrh.*, Göttingen, 1938.

Zehnder (J.). *Le origini della lingua italiana di Gilles Ménage*, Florv.

Influences espagnoles.

Berkowitz (H. C.). Galdós' *Electra* in Paris, *Hispania*, févr.

Gracian (Baltasar). *El Criticón*, édition critique et commentée par M. Romera-Navarro. Philadelphie, Univ. of Pennsylvania Press.

Iden (O.). Der Einfluss Lope de Vegas und Calderons auf die deutsche Literatur. *Zeitschrift für neusprachlichen Unterricht*, B. 38. H. 3. juin.

Nicholson (F.). Spanish Drama on the American Stage. 1900-1938, *Hispania*, mai.

Praag (A.). Traducciones neerlandesas de las obras de Baltasar Gracián, *Hispanic Review*, juillet.

Influences françaises.

[Anon]. *Die französische Revolution und die deutsche Philosophie.* Hegels Verhältnis zu Franzosentum und Deutschtum, *Volk im Werden*, Heft. 5.

Bianquis (G.). Les écrivains allemands et la Révolution française, *Rev. Cours et Conf.*, 15 juin.

Brochard (P.). L'influence française en Allemagne, *Cahiers du Sud*, déc. 1938.

Carcano (M. A.). Sarmiento et la France, *Revue Argentine*, nº 30.

Cassirer (E.). *Descartes*. Stockholm, Bermann-Fischer.

Clark (R.). Sir William Trumbull in Paris, 1685-1686. New York, Macmillan, 1938.

Davignon (H.). Les écrivains flamands et la langue française, *Le Thyrse*, 1er mai.

Dingle (R.). The humanism of Jacques Maritain, *XIX th Century*, juin.

Ehrhard (M.). Le prince Cantemir à Paris (1738-1744). Lyon, 1938.

George (A.). Early American Criticism of V. Hugo, *French Review*, 1938.

Grosjean (O.). Les lettres françaises d'Égypte, *Le Thyrse*, 1er mai.

Halbach (K. H.). *Franzosentum und Deutschtum in höfischer Dichtung des Stauferzeitalters. Hartmann von Aue und Crestien de Troyes*. Junker und Dünnhaupt.

Hartz (Hedwige). *Les influences françaises dans l'œuvre d'Aldous Huxley*. Mémoire pour le diplôme d'études supérieures, Fac. des Lettres de Strasbourg.

Hess (S.). *Bemerkungen zur neueren Mallarmé-Literatur*, *Neuphilologische Monatsschrift*, 10 Jahrg, Heft 7-8.

Joliat (E.). Smollett, editor of Voltaire, *Mod. Lang. Notes*, juin.

Kanters (R.). Aldous Huxley jugé par Blaise Pascal, *Cahiers du Sud*, nov. 1938.

Kellermann (W.). Die jüngste deutsche Mallarmé-Exegese, *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, janv.-fév.

Koszul (A.). Les Sidney à Strasbourg, *Bulletin de la Fac. des Lettres de Strasbourg*, déc. 1938.

Krieck (E.). Geistige Invasion des Westens im deutschen 18. Jahrhundert, *Volk im Werden*, Heft 5.

Mac Nair (L.). Balzac and Huxley, *The French Review*, mai.

Mallea (E.). Carta a Enrique de Montherlant, *Sur*, avril.

Mangold (A.). Arthur de Gobineau und Richard Wagner, *Deutsch-Französische Monatshefte*. Nº 4.

Mann (K.). Influences françaises, *Cahiers du Sud*, nov. 1938.

Mergell. Wolfram von Eschenbach und seine französische Quellen, *Museum*, XLVII (3).

Meria-Genast (E.). Corneille und Schiller, *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, mai-juin 1938.

Mille (P.). La France dans le monde, *Le Thyrse*, 1er mai.

Müller (J.). Gœthe, Diderot, und das 18. Jahrhundert, *Zeitschrift für neusprachlichen Unterricht*, B. 38, H. 2, mai.

Palleske (S. O.). *M. Maeterlinck en Allemagne*. Strasbourg, Belles-Lettres, 1938.

Pitou (S.). A Portuguese adaptation of La Calprenède's *Faramond*, *Mod. Lang. Notes*, mars.

Platz (H.). Nietzsche der « wiedererstandene Pascal ». *Neuphilologische Monatsschrift*, 10 Jahrg., Heft 4, avril.

Pouzyna (I.). George Sand et Dostoïevski ; la parenté littéraire des Frères Karamazov et du *Spiridion*, *Études*, 5 fév.

Rose (M.). Lettres françaises à Haïti, *Le Thyrse*, 1er mai.

Rosy (L.). Lettres françaises de Belgique, *Le Thyrse*, 1er mai.

Schweitzer (J. W.). Dryden's use of Scudery's, *Almahide*, *Mod. Lang. Notes*, mars.

Staubach (C.). The influence of Bayle on Feijoo, *Hispania*, fév.

Thompson (J. A.). *Alex. Dumas père and Spanish romantic Drama*. Baton Rouge, Louisiana State Univ., 1938.

Voretzch (R.). Reisen Deutscher nach der Provence und Süd-Frankreich in früheren Zeiten. *Volkstum und Kultur der Romaner*, 3 u. 4 Heft, 1938.

Walker-Linares (F.). El teatro francés contemporaneo, *Anales de la Universidad de Chile*, 1938.

Wiskott (U.). *Französische Wesenszüge in Th. Fontanes Persönlichkeit und Werk*. Leipzig, Akad. Verlag, 1938.

Ziegler (H. de). Panorama de la littérature française en Suisse, *Le Thyrse*, 1er mai.

Influences anglaises.

Deimel (T.). *Carlyle und der Nationalsozialismus*. Würzbourg, Trietsch, 1938.

Delattre (F.). *La personnalité d'Auguste Angellier*. Paris, Vrin.

Esquerra (R.). Shakespeare a Catalunya, *Publicacions de la Institucio del Teatre* (Barcelona), sept. 1937.

Friese (H.). Zu Goethes Hamleterklärung, *Zeitschrift für neusprachlichen Unterricht*. Band 37. Heft 3, juin 1938.

Kindermanns (H.). Shakespeare und das deutsche Volkstheater, *Shakespeare-Jahrbuch*, 1936.

Kluckhohn (P.). Die Dramatiker der deutschen Romantik als Shakespeare-Jünger, *Shakespeare-Jahrbuch*, 1938.

Kroepelin (H.). Für einen Shakespeare übersetzer : Wolf Graf Baudissin zum 150. Geburtstag, *Völkischer Beobachter*, nº 40.

Lafourcade (G.). *A. Bennett*. Londres, Muller.

Laski (H.). The English Constitution and French public opinion, 1789-1794, *Politica* (III), 1938.

Praz (M.). *Studi e Svaghi inglesi.* Florence, Sansoni, 1937.

Russel (J. A.). *Dutch Poetry and English.* Amsterdam, Paris.

Schlösser (R.). Der deutsche Shakespeare, *Shakespeare-Jahrbuch*, 1938.

Seligo (I.). *Zwischen Traum und Tat, Englische Profile.* Francfort, Societäts-Verlag.

Stroedel (W.). *Shakespeare auf der deutschen Bühne.* Weimar, Böhlau, 1938.

Taupin (R.). Richardson, Diderot et l'art de conter, *The French Review*, janv.

Voigt (F.) et Reichart (A.). *Hauptmann und Shakespeare.* Breslau, Maruschke und Berendt, 1938.

Wagner (J.). Was ist uns Shakespeare ? *Shakespeare-Jahrbuch*, 1938.

Weber (C. J.). Th. Hardy in America, *The Colophon* (U. S. A.), (été 1938).

Yolland (A.). Shakespeare in Hungary, *The Hungarian Quarterly*, III.

Influences allemandes.

Camacho (M.). *Judith Gautier, sa vie, son œuvre.* Droz (Influence de Wagner).

Croce (B.). Intorno a un'antologia di traduzioni italiane delle liriche di Gœthe, *La Critica*, janvier.

Galinsky (H.). *Deutsches Schrifttum der Gegenwart in der englischen Kritik der Nachkriegszeit* (1919-1935). Munich, Hueber, 1938.

Kieft (P.). *H. Heine in westeuropäischer Beurteilung. Seine Kritiker in Frankreich, England und Holland.* Zutphen, Thieme, 1938 (Diss. Amsterdam).

Knapton (E. G.). The lady of the Holy Alliance : The Life of Julie de Krüdener. Columbia Univ. Press.

Kuhn (H.). Rilke und Rilke Literatur, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft*, I.

Milovic (J.). Goethes Einfluss auf die serbokroatische Literatur, *Geist der Zeit.* 17. Jahrg. H. 4, avril.

Moser (M.). *R. Wagner in der englischen Literatur des* XIX *Jahrhunderts.* Berne, Francke, 1938.

Petersen (O. N.). Gœthes Wirkung auf das Baltische Geistesleben, *Goethe* I.

Reichart (W.). Die Germanistik in Amerika, *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, sept.-oct. 1938.

Rossi (G.). Il Tristano di Wagner in versi italiani, *Convivium*, 1938 (3).

Saillet (M.). F. Kafka ou la traversée de la nuit, *Cahiers du Sud*, oct. 1938.

Salinger (H.). Housman's *Last Poems*, XXX, and Heine's *Lyrisches Intermezzo*, 62, *Mod. Lang. Notes*, avril.

Stumpfl (R.). *Kultspiele der Germanen als Ursprung des mittelalterlichen Dramas*. Berlin, 1936.

Thierfelder (F.). *Deutsch als Weltsprache*. 1 *Bd* : *Die Grundlagen der deutschen Sprachgeltung in Europa*. Berlin. H. Kurzeja, 1938.

Vermale (F.). L'influence de Gœthe sur Stendhal, *Annales de l'Univ. de Grenoble*, 1937.

Vincenti (L.). *L'opera drammatica di Lessing*. Turin, Paravia, 1938.

Weinick (K.). *Deutschland und der Deutsche im Spiegel der englischen erzählenden Literatur seit* 1830. Halle, Akad. Verlag., 1938.

Influences néerlandaises.

Weevers (Tr.). Some aspects of Heinsius'influence on the style of Opitz, *Mod. Lang. Review*, avril.

Influences flamandes.

Dumont-Wilden (L.). Les Flamands dans la littérature française, *Les cahiers de l'Académie septentrionale*, juillet.

Influences hongroises.

Schwab (R.). Antécédents hongrois des romans d'Élémir Bourges, *Études hongroises*, 1937.

Sipos (L.). Les traducteurs français des chants nationaux hongrois : d'Aug. de Gerando à Alex. Dumas, *Études hongroises*, 1937.

Influences yougoslaves.

Schwab (R.). Hommage à Milan Rakitch, *Yggdrasill*, 25 févr.

Influences tchèques.

Kolbuszewski (S.). Influences of Czech Culture in Poland in the Middle Ages, *The Slavonic Review*, juillet.

Influences helléniques.

Morphopoulos (P.). Byron's Translation and Use of modern Greek writing, *Mod. Lang. Notes*, mai.

Influences russes.

Backvis (C.). Alexis Tolstoï, *Le Flambeau*, 15 avril.

Boutchik (V.). *Bibliographie des œuvres littéraires russes traduites en français*. Flory, 1938.

Influences nord-américaines.

Simon (J). *R. W. Emerson in Deutschland*, Berlin, Junker und Dünnhaupt, 1937.

Influences orientales.

Brown (W. C.). Rob. Luttey and English interest in the near East, *E. L. H.*, sept.

Camacho (M.). *Judith Gautier, sa vie, son œuvre* (infl. chinoises). Paris, Droz.

Jalabert (L.). Rimbaud en Abyssinie. Aventurier, mercanti, contrebandier, *Études*, 20 janv.

Pellegrini (V.). Umanesimo arabo e umanesimo italiano, *Romana*, juillet-août 1938.

Tilley (A.). La Fontaine et Bidpay, *Mod. Lang. Review*, janv.

COMPTES RENDUS CRITIQUES

A. C. Taylor. — **Le Président de Brosses et l'Australie**, 1 vol. in-8° de la collection *Études de Littérature Étrangère et Comparée*. Boivin et Cie, 1938.

M. A. C. Taylor nous informe dans son Avant-Propos qu'il a voulu apporter quelque lumière sur un aspect, généralement peu connu des lecteurs français, de l'œuvre du Président de Brosses, et d'autre part faire connaître à ses compatriotes australiens le rôle important que joua dans la découverte de leur pays la pensée d'un magistrat français, dont presque tous ignorent même le nom. M. Taylor n'aurait pu témoigner, de façon plus délicate qu'en traitant comme il l'a fait ce sujet, sa reconnaissance envers la France.

Son amour-propre national lui a peut-être fait choisir un titre un peu inexact. En effet — M. J.-M. Carré le fit remarquer au cours de la soutenance de thèse — de Brosses, comme les navigateurs et les géographes de son temps, ne connaissait de l'Australie que peu de chose, et ne s'intéressait pas uniquement à elle, mais également aux îles du Pacifique, et à ce « continent austral » auquel on persistait à croire. M. Taylor est donc amené à nous donner plus que nous promet son titre, à étendre son sujet en y comprenant tout le problème des terres australes.

Le premier chapitre, intitulé « Terra australis. Spéculations et Connaissances », résume l'histoire des découvertes successives dans l'hémisphère austral, et les théories dont elles furent précédées ou suivies, depuis l'antiquité, où les cosmographes admettaient l'existence d'un hémisphère austral, mais qu'on ne pourrait jamais découvrir à cause de l'impossibilité de franchir la zone torride, jusqu'aux voyages du XVIIIe siècle. Le chapitre II retrace la composition de l'*Histoire des Navigations aux Terres Australes* du Président, en soulignant l'influence de Buffon et de Maupertuis. Avec le troisième, nous arrivons au cœur du sujet : « Les théories du Président de Brosses ». Celui-ci, en effet, ne s'est pas contenté de réunir dans son *Histoire* tous les documents existants sur les terres australes, travail déjà énorme, puisqu'il lui fallut compul-

ser et traduire de très nombreux récits de voyages et des « routiers très secs, très ennuyeux » ; il a aussi, en un temps où les soucis de la maison tendaient à faire oublier aux politiques et aux écrivains le soin des dépendances, plaidé la cause des colonies et des voyages de découvertes. M. Taylor nous fait sentir la grandeur et la noblesse de ce plaidoyer, inspiré par un patriotisme sincère et l'amour désintéressé de la science.

Le chapitre IV nous présente le tableau de l'Australie telle qu'on la connaissait alors, telle qu'elle apparaît d'après les récits de voyages que de Brosses a reproduits. Notre imagination est aidée par une carte en hors-texte, celle-là même que le Sieur de Vaugondy dressa en 1755 « pour servir à la lecture de l'*Histoire des Terres Australes* ». Le tracé des côtes de la « Nouvelle-Hollande », comme on appelait l'Australie actuelle, est en grande partie conjectural.

Puis vient un exposé des projets du Président de Brosses (Ch. V) Il a indiqué les endroits les plus favorables à la colonisation, et donné une série de conseils pratiques sur la préparation de l'expédition, la route à suivre, les observations scientifiques à faire, la colonisation, etc. Ces projets abondent en vues, sinon toujours originales, du moins justes et pleines de bon sens. Et M. Taylor note combien est remarquable cette connaissance des choses de la mer et des colonies chez un terrien comme ce magistrat dijonnais.

La partie la plus neuve et la plus prenante du livre est le dernier chapitre, intitulé « Du Rêve à l'Action », où M. Taylor cherche, sans céder à la tentation commune d'exagérer l'importance de l'auteur qu'on étudie, dans quelle mesure le Président a contribué à la découverte de l'Australie et des autres terres australes. Il prouve, grâce à des documents inédits, que son rôle fut bien plus important qu'on ne le soupçonnait. Il montre son influence sur Bougainville, sur les Anglais, en particulier le géographe Alexander Dalrymple. M. P. Hazard fit à M. Taylor ce compliment rare, que l'intérêt de son livre va croissant ; on est pris en effet par ce drame de la recherche et de la découverte, aux acteurs pittoresques sur une si vaste scène ; on se passionne au récit de la rivalité loyale entre Anglais et Français, où ceux-ci — Bougainville, disciple du Président, la plus noble figure d'entre eux — perdirent la partie surtout parce que leur gouvernement ne les soutint pas. Bougainville, en 1768, arriva à quelques milles de la côte orientale de l'Australie, qu'il faillit être le premier Européen à découvrir. Sans doute, il est consolant de se rappeler que le livre de de Brosses se trouvait dans la bibliothèque du bord de l'*Endeavour*, que Cook et Banks le consultèrent (l'exemplaire du British Museum porte des annotations de Banks). Nous sommes troublés cependant à

la pensée que le travail de ce Français a servi surtout au développement de l'empire colonial anglais.

C'est un chapitre passionnant de l'histoire de la découverte du monde que M. Taylor nous a raconté. Et il a rendu justice au Président de Brosses, en révélant tout un domaine ignoré de son œuvre. M. Hazard fit remarquer que sa figure prend de la substance et du caractère à mesure qu'on le connaît mieux. A côté de l'auteur agréable des *Lettres d'Italie* apparaît un historien et un géographe de valeur, dont le livre est parcouru d'un grand souffle de noblesse et d'aventure.

F. Lauriau.

Luis Forjas Trigueiros. — **Capital do Espírito**, Lisbonne, 1939.

L'ouvrage de M. Forjaz Trigueiros est une enquête sur la littérature française contemporaine. Il ne s'agit pas d'un simple reportage mais d'une véritable consultation, parfois anxieuse. L'auteur appartient à la génération des plus de vingt ans et des moins de trente ans. Il a rompu avec ceux qui le précédaient. Il ne se sent pas toujours d'accord avec ceux qui le suivent. Placé à la croisée des chemins, il se demande si, dans la variété de nos tendances, l'élite portugaise ne pourrait pas trouver une solution aux problèmes qui la hantent et l'obsèdent. C'est dire que ses préoccupations sont d'ordre politique autant que littéraire. Faut-il sacrifier la pensée à l'action et, par dédain pour le dilettantisme stérile, accepter la contrainte d'un dogmatisme réalisateur ? On voit, par la préface, que son choix est fait. Une épigraphe de Mgr Gonçalves Cerejeira explique et justifie l'intention du livre : « Sparte ressuscite avec le culte de la force. Mais ce qui de la Grèce a survécu, ce furent les créations de l'esprit, surtout par la voie d'Athènes : la philosophie et l'art. » Il est donc particulièrement intéressant d'observer l'attitude expectante ou sympathisante d'un intellectuel de tradition catholique et partisan de « l'état nouveau » en face d'un mouvement que certains de ses compatriotes — bien peu — représentent comme décadent, contradictoire ou subversif.

Certes il ne saurait avoir la prétention, en dix-sept entretiens, d'épuiser un sujet où il se laisse guider, le plus souvent, par des raisons officielles ou occasionnelles. Il aime à se retrancher derrière le prestige de l'Académie française, de l'Académie Goncourt, du prix Femina, du PEN Club, des *Nouvelles littéraires*, de l'Institut international de coopération intellectuelle. Il aborde Paul Valéry au moment où l'auteur d'*Eupalinos* débute au Collège de

France. Presque tous les écrivains qu'il interroge ont des attaches avec le Portugal : ils en viennent ou vont s'y rendre. M. Forjaz Trigueiros, enfin, est prisonnier du genre qu'il cultive. De chacun il attend moins un tour d'horizon qu'un essai pour définir sa propre manière, ce qui donne un caractère aléatoire à ce passage, nécessairement laborieux, du particulier au général. On doit tenir compte, chez le patient, des réactions défensives et, chez l'enquêteur, de préférences avouées auxquelles une probable conformité d'idéologie ne demeure pas étrangère. Il n'en reste pas moins que la diversité des sondages correspond à une vue d'ensemble et que l'infatigable questionneur, en se renseignant, nous éclaire.

La « capitale de l'esprit », c'est la citadelle où l'on refuse de se laisser dominer par les besoins élémentaires, où le théâtre tient tête au cinéma, où l'on ne choisit pas comme maître de philosophie le haut parleur, où Duhamel organise la défense du livre, où l'on croit encore à la vertu de l'attention, du recueillement, où les mieux doués se refont une solitude qui n'est pas toujours une thébaïde, où la joie de s'exalter en commun, caractéristique de notre époque de virilité spartiate, n'empêche pas Paul Valéry, qualifié hâtivement de « penseur officiel de la troisième république », de professer « l'amour des grands problèmes de la conscience intellectuelle sans limites de temps et d'espace ». Tous ceux qu'elle gêne la disent démantelée. Ils abusent, artificieusement, du mot agressif de décadence. Comme si l'on avait connu autrefois un équilibre stable, invariable ! M. Pagès, en historien, fait observer que l'art, dans chaque pays, est perpétuellement en état de crise ou, si l'on préfère, d'évolution permanente : « Ce que nous appelons, en France, le siècle de Louis XIV en fournirait un bon exemple puisque, loin d'avoir duré un siècle, il a duré vingt-cinq ans, de 1660 à 1685 ». On ne s'étonnera pas que les responsables de l'orientation actuelle se montrent optimistes : c'est leur devoir, surtout lorsqu'ils représentent le roman, ce genre multiforme, lieu de rencontre de tous les autres. Jacques de Lacretelle estime que la génération d'après-guerre, par son besoin d'investigation psychologique, par son goût de la vie internationale, occupera dans le panorama de notre littérature une place importante. Et à ceux qui se hâteraient de dresser le procès-verbal de carence de la poésie, deux poètes, Frédéric Lefèvre et Philippe Soupault répondent que, pour être secrète, son influence ne reste pas moins souveraine, car elle s'exerce jusque dans la prose. Le premier, sans hésitation, proclame que Claudel, comme Valéry, pour des raisons différentes, sera demain un grand classique.

M. Forjaz Trigueiros, toujours en quête d'un ordre à substituer

au chaos, identifierait volontiers l'humanisme avec le classicisme. Encore faudrait-il s'entendre sur la valeur, négative ou positive, d'un terme équivoque. Paul Valéry le définit par son contraire : « Les romantiques ont méprisé tout ce qui demandait à la pensée une attention, une suite pénible. Ils ne se sont souciés ni de la rigueur ni de la profondeur. Ils répugnent, en outre, à la réflexion, au raisonnement ». Est-ce à dire que la discipline conduise fatalement au conformisme ? La formule qui séduirait le mieux un Portugais revenu des premières illusions libérales serait celle de Henri Massis, « une acceptation franche de la réalité, une vision nette du possible et de l'efficace », comprise comme une réaction religieuse, nationaliste, anti-individualiste contre ce que Pierre Marcel, crûment, nomme « le despotisme de la liberté ». Mais l'enquêteur est assez loyal et scrupuleux pour écouter aussi Pierre Quint : « La France, déclare le biographe de Proust et de Gide, continue de représenter cette tendance de l'homme à s'élargir, à s'étudier, alors que le monde social, au contraire, marche vers une croissante uniformité ». Nous rangera-t-on, après cet aveu, parmi les peuples statiques ou dynamiques ? L'ordre, si tant est que nous aspirions à la coordination, ne saurait venir que de l'intérieur, par une conquête progressive, non de l'extérieur, par un *Noli me tangere*.

Nous touchons au problème central du livre. On prétend que, de nos jours, les écoles sont remplacées par les partis et que, mobilisé pour la défense des intérêts vitaux, l'écrivain doit s'enrôler dans une équipe de militants. « La tour d'ivoire, accorde Jules Romains, n'est pas seulement passée de mode, elle est devenue inhabitable. » Mais il précise aussitôt en se rectifiant : « A aucune époque l'intellectuel n'a le droit de se désintéresser des problèmes contemporains et même, à cette heure où les hommes sont aux prises avec de redoutables difficultés, son devoir est de mettre son influence au service de la raison, car beaucoup de ces difficultés ont une origine idéologique ». M. Forjaz Trigueiros est vivement frappé de la prudence avec laquelle nous pesons le pour et le contre. Il lui suffit, pour convaincre son lecteur, d'opposer l'Amérique de Luc Durtain à celle de Duhamel et de constater qu'on ne trouverait pas chez nos éditeurs d'ouvrage concernant l'U. R. S. S., fût-il de Gide, où l'éloge ne soit équilibrée par le blâme. Jules Romains nous donne l'explication de cette lenteur à conclure que d'autres, systématiquement péremptoires, appelleraient impuissance : « *Les hommes de bonne volonté* n'ont d'autre but que de prendre une conscience plus objective de leurs préoccupations. » Et voilà bien tout ce qui, chez nous, distingue l'« unanime » du totalitaire.

M. Forjaz Trigueiros a son opinion. Il aspirait sans doute à la justifier en s'appuyant, comme ses prédécesseurs immédiats, sur l'autorité de théoriciens dogmatiques. Mais il s'aperçoit, en traversant les camps opposés, que nous professons un humanisme intégral, sans ostracisme et sans excommunication. Il en vient à situer la capitale de l'esprit dans le royaume de la libre controverse. L'intérêt de son livre est de mettre sous nos yeux des témoignages concordants. Les Français, divisés pour qui les voit de loin, se rejoignent dans un monde qui les dépasse. Or dans l'humain il y a place pour tous les peuples et le Portugal — qu'on lui rende cette justice — renonce à être inhumain. Il se rappelle qu'aucune barrière idéologique n'a limité la curiosité d'un Antero de Quental ou d'un Eça de Queiroz. Il se souvient du temps glorieux où, malgré le partage de Tordesillas et le monopole des épices, la civilisation profitait de ses découvertes. Abandonnons, puisqu'on nous y contraint, la tour d'ivoire, mais il vaut mieux la remplacer par un port franc que par une triple enceinte de préjugés.

G. Le Gentil.

TABLE DES MATIÈRES

de la dix-neuvième année

ARTICLES DE FOND

Angelloz (J. F.). Un grand esprit européen : Rainer Maria Rilke 262
Baldensperger (F.). Racine et la tradition romanesque.. 649
Baumgarten (S.). Racine et les résistances de l'esprit hongrois 605
Bowe (F. B.). Recherches sur Racine dans l'Amérique du Nord (1668-1820)..... 643
David (S.). Carol Kennicott de *Main Street* et sa lignée européenne 407
Duhamel (G.). Réflexions sur l'Europe..... 5
Etiemble (R.). Le sonnet des voyelles..... 235
Etiemble (R.). Recherches sur Racine au Mexique..... 646
Frankle (E.). Dostoïevsky et Wassermann..... 43
Fubini (M.). Racine et la critique italienne..... 523
Guillemin (H.). Lamartine, Byron et Mme Guiccioli..... 369
Hazard (P.). Gabriele d'Annunzio..... 9
Jolivet (A.). Strindberg et Nietzsche..... 390
Lechnikova (T.). Racine en Bulgarie..... 612
Leigh (R. A.). Le « Voyage en Angleterre » d'Amédée Pichot 213
Looten (C.). Giordano Bruno (1548-1600) à Londres..... 201
Looten (C.). Racine et les Pays-Bas..... 581
Luzatto (A.). Schiller traducteur de Racine..... 622
Monchoux (A.). Une récente traduction allemande de Racine..... 638
O'Brien (J.). La mémoire involontaire avant Marcel Proust. 19
Pange (Comtesse J. de). Mme de Staël et Camoens..... 361
Portier (L.). Un inédit de Fogazzaro : traduction de *Discorso della Signora Cleofe a sua figlia*..... 37
Schazmann (P. E.). Jean Racine et Genève..... 588
Stewart (W. Mc C.). Racine vu par les Anglais de 1800 à nos jours 562
Temple (R. Z.). Aldous Huxley et la littérature française. 65
Weintraub (V.). Les débuts de l'influence de Racine en Pologne 591

NOTES ET DOCUMENTS

Balzac et le Portugal (A. Prioult)..... 296
Bennett : Stendhal et Arnold Bennett (G. Lafourcade). 113
Bloy (Léon) aux Pays-Bas (J. J. Gielen)..... 127
Boisrobert (l'abbé de) : Un remaniement français de *La Vie est un Songe* (M. Malkiewicz)..... 429
Calderón : Un remaniement français de *La Vie est un Songe* (M. Malkiewicz)..... 429
Corneille : *Horace* et *Wilhelm Tell* (W. G. Moore)..... 444
Gray's *Elegy* : A French source ? (E. R. Briggs)..... 451
Guizot : Un portrait de Taine par Guizot (J.-M. C.)..... 111
Influence of the Modern Mexican novel on the American novel (E. R. Moore)..... 123
Lamothe-Langon : Un « Roman Musical » en 1825 (S. Baumgarten)..... 292
Pessoa (Fernando) e Paul Valéry ou as afinidades ignoradas (J. G. Simões)..... 158
Racan : Gray's *Elegy* : A French source ? (E. R. Briggs). 451
Schiller : *Horace* et *Wilhelm Tell* (W. G. Moore)..... 444
Spinoza : A possible Chinese source of Spinoza's doctrine (L. A. Maverick)..... 417
Stendhal et Arnold Bennett (G. Lafourcade)..... 113
Taine : Un portrait de Taine par Guizot (J.-M. C.)..... 111
Tasse (le) : Note sur la *Jérusalem délivrée* et le « Roman Français » (C. B. Beall)..... 274
Valéry : Fernando Pessoa e Paul Valéry ou as afinidades ignoradas (J. G. Simões)..... 158
Verlaine : La chronologie des *Lettres anglaises* (V. P. Underwood)..... 472
Voltaire : *Tancrède* et ses sources épiques (A. Ciorănesco)..... 280

CHRONIQUE

Le Mythe de Rimbaud (R. Etiemble), 172. — Littérature ibéro-américaine, 312. — Sur les échanges intellectuels, à propos d'une récente publication (P. Hazard), 477. — Congrès (H. S.) : En Europe, 482 ; en Amérique, 484. — Les amis de la *Revue de Littérature comparée*, 668. — La littérature comparée au Troisième Congrès international d'Histoire littéraire (P. V. T.) 668.
Publications récentes..... 315, 671

Travaux en cours..... 177, 316, 487, 670
Soutenances de thèses..... 184, 318, 488
Autour des Universités..... 185, 318, 482, 671
Les Vivants et les Morts..... 185, 320, 674
Livres reçus..... 185, 321, 488, 675

BIBLIOGRAPHIE

Livres et périodiques..... 323, 491, 676

COMPTES RENDUS CRITIQUES

Baudelaire (Ch.). Œuvres complètes de Ch. Baudelaire (J. Pommier)..... 502
Christoffrorov (P.). Ivan Vazov : la formation d'un écrivain bulgare (A. Maxon)..... 192
Kaegi (W.). Michelet und Deutschland (A. Monchoux).. 500
Mergell (B.). Wolfram von Eschenbach und seine franzoesischen Quellen (E. Tonnelat)..... 498
Michel (V.). C.-M. Wieland, la formation et l'évolution de son esprit jusqu'en 1772 (R. Minder)..... 336
Munteano (B.). Littérature roumaine (G. Cabrini)..... 346
Portier (L.). Antonio Fogazzaro (É. Maynial)..... 188
Stangerup (H.). Romanen i Danmark i det attende Aarhundrede (P. Van Tieghem)..... 332
Sundermann (K. H.). Herman Melvilles Gedankengut (J. Simon)..... 340
Taylor (A. C.). Le Président de Brosses et l'Australie (F. Lauriau)..... 687
Tronchon (H.). Allemagne-France-Angleterre : Le jeune Edgar Quinet ou l'Aventure d'un Enthousiaste (F. Baldensperger)..... 195
Trigueiros (L. F.). Capital do Espirito (G. Le Gentil).. 689
Van Tieghem (P.). Répertoire chronologique des Littératures modernes (J.-M. Carré)..... 186

ANALYSES D'OUVRAGES

Allen (N. B.). The sources of John Dryden's Comedies (H. Peyre)..... 354
Gosh (J. C.) et Withycombe (E. G.). Annals of English Literature, 1475-1925 (Cl.-E. Engel)..... 359
Hartmann (A.). C. F. Ramuz, Mensch, Werk und Landschaft (J. Wahl)..... 358

Hersey (F. W. C.). Kidnapped ; followed by : Who killed the red fox ? (F. B.) 357
Irving (W.). Un exemplaire du *Sketch Book* (F. B.) 356
Lefranc (A.). E. Renan en Italie, sa mission scientifique et littéraire (juillet 1849-juillet 1850) (F. Boyer). 197
Liedke (H. R.). Literary criticism and romantic theory in the work of Achim von Arnim (P. V. T.) 520
Looten (C.). Milton, quelques aspects de son génie (P. H.). 354
Mc Dermott (J. F.). Private libraries in Creole Saint-Louis (P. H.) 356
Palleske (S. O.). Maeterlinck en Allemagne (F. B.) 199
Pouthas (Ch.). La jeunesse de Guizot (H. P.) 519
Roberts (B.). Paul Verlaine (V. P. Underwood) 358
Wade (I. O.). The clandestine organization and diffusion of philosophical ideas in France from 1700 to 1750 (P. H.) 518
Wais (K.). Mallarmé (F. B.) 198
Withycombe (E. G.). Cf. Gosh.

Le gérant : Henri Leduc.

Imprimé à Poitiers (France). — Société française d'Imprimerie et de Librairie

Revue de
Littérature comparée

MODERNES ET CONTEMPORAINS

....DOSTOIEWSKI....
.....RIMBAUD.....
..MARCEL PROUST..
..... LÉON BLOY.....
.ARNOLD BENNETT.
.....FOGAZZARO.....
....WASSERMANN....
.....D'ANNUNZIO.....
..ALDOUS HUXLEY..
....PAUL VALÉRY....
GEORGES DUHAMEL

BOIVIN ET Cie

JANVIER 1939

Dix-neuvième Année. — N° 1 Janvier-Mars 1939

SOMMAIRE

Articles

G. Duhamel . . *Réflexions sur l'Europe.* 5
P. Hazard. . . *Gabriele d'Annunzio.* 9
J. O'Brien. . . *La mémoire involontaire avant Marcel Proust.* 19
L. Portier. . . *Un inédit de Fogazzaro : traduction de* Discorso della Signora Cleofe a sua figlia. 37
E. Frankle . . *Dostoïevsky et Wassermann* 43
R. Z. Temple. . *Aldous Huxley et la Littérature française* . . 65

Notes et Documents

Un portrait de Taine par Guizot (J.-M. C.). — Stendhal et Arnold Bennett (G. Lafourcade). — Influence of the modern Mexican Novel on the American Novel (E. R. Moore). — Léon Bloy aux Pays-Bas (J. J. Gielen). — Fernando Pessoa e Paul Valéry ou as afinidades ignoradas (J. G. Simoes). 111

Chronique

Le mythe de Rimbaud (R. Etiemble). 172

Comptes rendus critiques

Paul van Tieghem, Répertoire chronologique des Littératures modernes (J.-M. Carré). — Lucienne Portier, Antonio Fogazzaro (Ed. Maynial). — Petr. Christophorov, Ivan Vazov : la formation d'un écrivain bulgare (A. Mazon). — Henri Tronchon, Allemagne - France - Angleterre : Le jeune Edgar Quinet ou l'aventure d'un Enthousiaste (F. Baldensperger). — Analyses d'ouvrages 186

Prix de ce numéro spécial { **40** fr. pour la France. **45** fr. pour l'Étranger.

Voir l'important avis à nos abonnés à la page 3 de la Couverture.

BOIVIN ET Cie, ÉDITEURS, 5, Rue PALATINE, PARIS

REVUE
DE
LITTÉRATURE COMPARÉE

TRIMESTRIELLE *DIX-NEUVIÈME ANNÉE*

FONDÉE PAR

F. BALDENSPERGER
Professeur à l'Université Harvard

DIRIGÉE PAR

PAUL HAZARD
Professeur au Collège de France

J.-M. CARRÉ
Professeur à la Sorbonne

ABONNEMENT (un an 1939)
Les abonnements partent du 1er janvier de chaque année

France et Colonies..... **100** fr.
Étranger..... **130** fr.

AVIS A NOS ABONNÉS

Comme d'habitude, nous avons renouvelé d'office le service de ce premier numéro à tous nos abonnés.

Malgré des charges sans cesse croissantes, nous avons maintenu pour 1939 le prix de l'abonnement au tarif de l'an dernier. Nous vous demandons instamment de bien vouloir tenir compte de ce sacrifice, et de nous aider à le supporter, en faisant de la propagande autour de vous pour nous recruter de nouveaux lecteurs. Il est nécessaire pour que nous puissions continuer à vivre que nous ayons cent nouveaux abonnements cette année, et nous comptons beaucoup pour cela sur nos collaborateurs et sur nos fidèles abonnés.

Nous prions ceux-ci, **afin d'éviter des frais onéreux de recouvrement par poste**, de nous envoyer le montant de l'abonnement, soit par un chèque postal au compte **Paris n° 1604**, soit par un mandat-poste ou par chèque à vue sur Paris *avant le 15 Mars 1939*, faute de quoi et sauf avis contraire de leur part, nous ferons encaisser le montant de l'abonnement, **majoré des frais de recouvrement**, le *30 Mars 1939*, en une traite qui sera présentée par la poste.

Au cas où vous n'auriez pas l'intention de continuer à recevoir la Revue, nous vous prions de **refuser et de nous retourner** ce premier numéro.

Le présent avis ne concerne pas, naturellement, ceux de nos abonnés qui ont déjà envoyé le montant de leur réabonnement, ce dont nous les remercions bien vivement.

L'ADMINISTRATION DE *La Revue de Littérature Comparée.*

Pour tout ce qui concerne l'Administration de la Revue (Abonnements, commandes de numéros, d'années parues, changements d'adresse, etc.), s'adresser à la LIBRAIRIE BOIVIN et Cie, 5, rue Palatine, Paris.

Avis Important. — Nous prions instamment nos abonnés de joindre la dernière bande d'envoi de la Revue à toute *correspondance, réclamation* ou demande de *changement d'adresse.*

LISTE DES LIBRAIRES DÉPOSITAIRES DE LA REVUE

PROVINCE : **Agen**, FERRAN. — **Besançon**, CHAFFANJON. — **Caen**, BIGOT. — **Clermont-Ferrand**, DELAUNAY. — **Dijon**, VENOT. — **Grenoble**, ARTHAUD, — **Laval**, BEHIER. — **Le Havre**, DOMBRE. — **Le Mans**, GRAFFIN. — **Limoges**, DUVERGER. — **Marseille**, MAUPETIT. — **Nantes**, DURANCE. — **Orléans**, LUZERAY — **Périgueux**, SAIGNE . — **Poitiers**, MANSUY. — **Roanne**, LAUXEROIS.

PARIS. — CROVILLE, 20, rue de la Sorbonne. — DIDIER, 6, rue de Sorbonne, — DROZ, 25, rue de Tournon. — GALLIMARD, 15, boul. Raspail. — LAROUSSE, 58, rue des Ecoles. — PICARD, 59, boul. Saint-Michel. — PRESSES UNIVERSITAIRES, 49, boulevard Saint-Michel.

BOIVIN ET Cie, ÉDITEURS, 5, RUE PALATINE, PARIS

ÉTUDES DE LITTÉRATURE ÉTRANGÈRE ET COMPARÉE

Collection dirigée par

PAUL HAZARD
Professeur au Collège de France

JEAN-MARIE CARRÉ
Professeur à la Sorbonne

Vient de paraître :

N° 11 — SISTER MARY CAMILLE BOWE
Docteur de l'Université de Paris

FRANÇOIS RIO

Sa place dans le renouveau catholique en Europe

1797-1874

Un volume in-8° raisin. . . . . 50 fr.

Antérieurement parus :

N° 1 — PROSPER MÉRIMÉE
LETTRES A FANNY LAGDEN
TEXTE ET TRADUCTION — 50 fr.

N° 2 — LUCIENNE PORTIER
ANTONIO FOGAZZARO — 60 fr.

N° 3 — MONA E. MACKAY
MEREDITH ET LA FRANCE — 45 fr.

N° 4 — PAUL ARRIGHI
LE VÉRISME
DANS LA PROSE NARRATIVE ITALIENNE

N° 5 **LA POÉSIE VÉRISTE EN ITALIE** — 40 fr.

N° 6 — ANTONIO FOGAZZARO
POÉSIES
traduites par LUCIENNE PORTIER — 25 fr.

N° 7 — PIERRE JOURDA
L'EXOTISME DANS LA LITTÉRATURE FRANÇAISE DEPUIS CHATEAUBRIAND
LE ROMANTISME — 40 fr.

N° 8 — ALAN CAREY TAYLOR
CARLYLE ET LA PENSÉE LATINE — 60 fr.

N° 9
LE PRÉSIDENT DE BROSSES ET L'AUSTRALIE
30 fr.

N° 10 — VICTOR MICHEL
C.-M. WIELAND — 80 fr.

1984 1
91-1